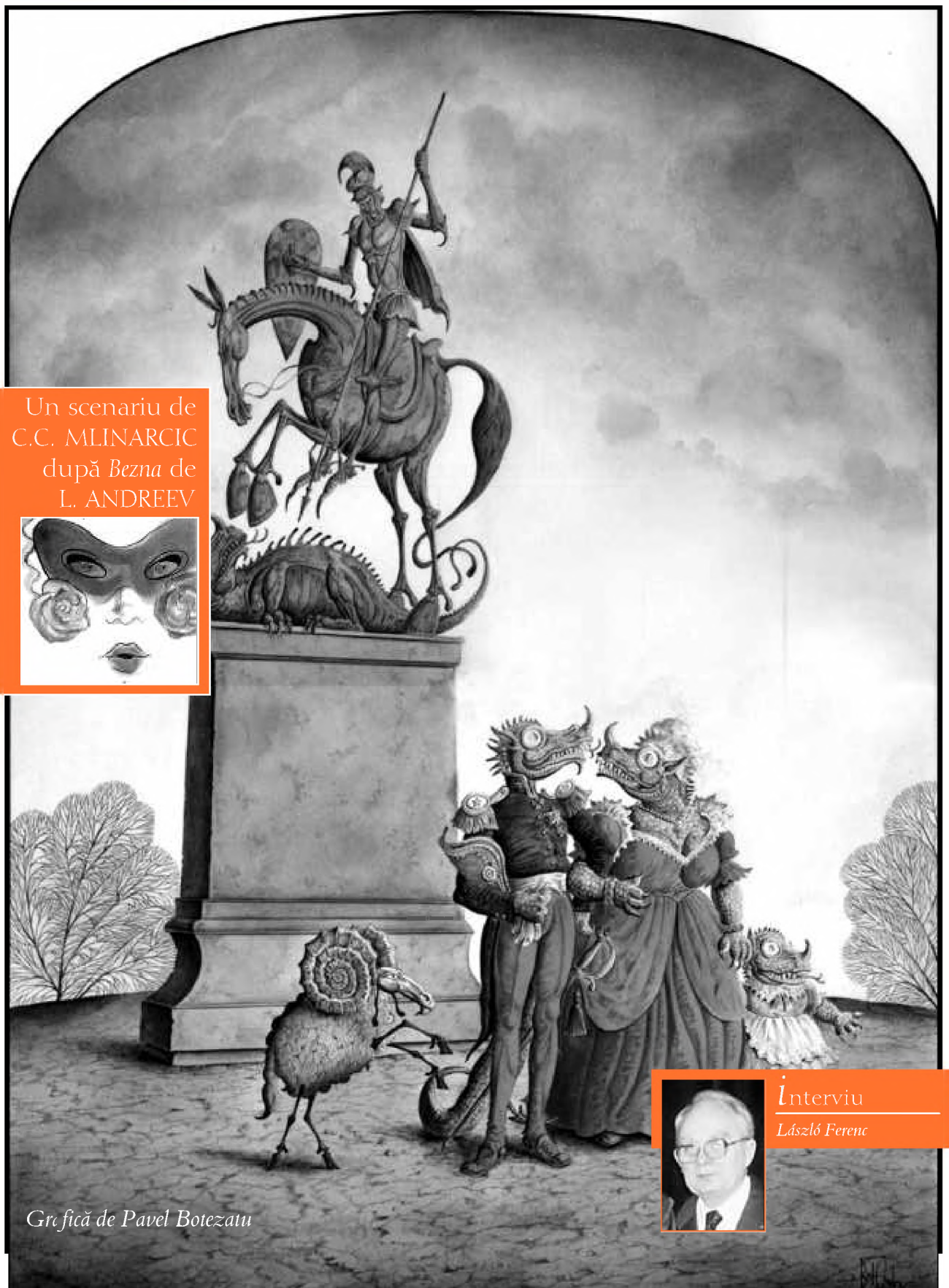
serie nouă • anul I • nr. 7 • 16-31 decembrie 2002 • 10.000 lei

TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida Consiliului Județean Cluj



Un scenariu de C.C. MLINARCIC după *Bezna* de L. ANDREEV

Interviu

László Ferenc

Grafică de Pavel Botezatu

Colindul fântânii

■ *Dumitru Ichim*

Ciobanii veniră de la stână
cu floarea gerului în lână.
După ce mielul l'au pus jos
se închinară lui Hristos.

Deasupra îngerii – grădină
din lujeri în florind lumină,
iar stele s'au oprit în roi
când magii au venit apoi;

vistierii, legate'n brâie,
cu aur, smirnă şi tămâie.
Se aplecau, pân' la pământ,
spre ieslea cu odorul .fânt.

Şi iată Maica'n întristare
Irod toţi pruncii vrea să-omoare.
Miroase a eucalipt
şi sânge'n drum până'n Egipt.

Flăcări şi foc de caravane,
(cum nu se scrie în icoane)
şi după săptămâni de drum –
amiază'n jaragai şi scrum.

Cum ea s'ar vrea să-i fie norul,
pâine să-i mistuie cuptorul!
Un strop de apă, Doamne, dă-I,
striga ecou prin pălălăi.

Iar Pruncul întinzând o mână,
ţâşni izvorul crud, fântână,
şi'ntr'un picior – un palmier
cu deasa-i umbră pân' la cer.

Sunt clipe'n acatiste rare
când sunt fântână şi îmi pare
că Dumnezeu, lângă ghizdea,
din mine chipul Lui Şi-L bea. ■

Kitchener, Ontario, Canada

Salonul defavorizatului

„Piele fină – spală, uscă, escită"

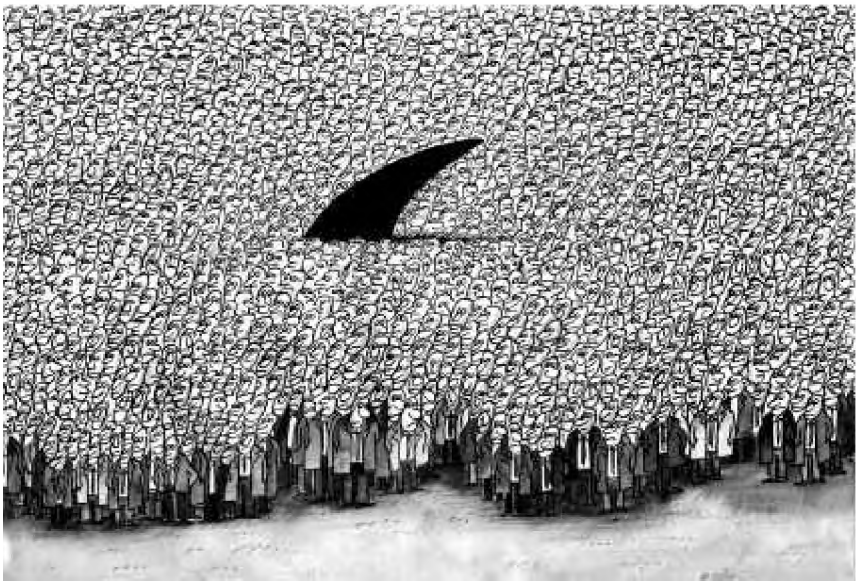
■ *Mihai Dragolea*

Cînd n-are omul bani de distracţii felurite, anunţate cu surle şi trîmbiţe de-a lungul şi de-a latul mass-media, se retrage cuminte la domiciliul personal şi se înfruptă din programele TV, radio, mai rar dintr-o carte. Că nu se ştie de unde sare iepurele; şi a sărit viguros nu cu multe zile în urmă, chiar pe postul public de radio, cînd, cu o voce suavă foarte, o doamnă anunţa iminenţa unui program astfel: „În zilele următoare care urmează..."! Să recunoaştem, ca ascultător atent eşti înfrînt în ultimul hal, pus la podea definitiv, pînă şi cu o grămadă de bile rotofeie te descurci mai uşor decît cu zilele astea capricioase de mama focului, atît de „următoare" încît nici nu mai e sigur ce va fi fiind cu ele. Tot un soi de distracţie poate fi mersul cu trenul; da, sigur, ne obişnuisem cu tot felul de cerşetori, cu tinerii intrînd decişi în compartimente şi plasînd pe banchete pixuri, jucărele, mărunţişuri învelite în celofan. Acum e altfel: mai puţinii călători sunt îmbiaţi cu cele mai diverse produse, culoarele destul de urît mirositoare par nişte tîrguri ambulante, se vinde bere, cafea, napolitane, ciocolată, bibelouri, genţi de voiaj, cărţi de rugăciuni; dar, de la doi tineri se poate achiziţiona şi un obiect delicat, prezentat după cum urmează: „De vînzare – piele fină – spală, uscă, escită". Fiecare din cei doi juni negustori poartă, pe cîte un braţ, numeroase fişii de piele (ei pretind că ar fi de căprioară), destul de subţirele şi cu ceva anemic în ele; că spală şi uscă – se mai poate închipui, dar cum reuşesc bietele de ele să mai şi „escite" e tare greu de imaginat, mai ales cum atîrnă aşa, moarte-coapte. La sol, alte minuni: un bal al bobocilor; se ajunge la momentul esenţial al alegerii prinţesei balului; şi se alege o domnişoară scundă, bondoacă, posesoarea unor ochelari mai impunători decît bună parte din formele feminine arătate; bobocii, îndureraţi de faptul că atîtea colege de-a dreptul apetisante au fost ignorate, s-au interesat cum de a cîştigat grăsuţa ochelaristă. Şi au aflat: tatăl din dotare livrase mai-marilor facultăţii în cauză 80 de milioane, pentru petrecere şi nu numai. Auzind cum i s-au lungit picioarele şi i s-au subţiat talia nevinovatei ochelariste, vreo doi boboci au ajuns la concluzia că nu le mai rămîne de făcut altceva decît să studieze cum pot ajunge mai repede în Noua Zeelandă. Şi uite aşa, datorită contribuţiei financiare substanţiale a unui părinte generos, o miss cam durdulie nu mai adună în jurul ei falnicii colegi, ci îi face să-şi dorească să ajungă la capătul Pămîntului. Acum nu e de neglijat nici faptul că tinerii cu pricina ar fi destul de defavorizaţi şi din alt punct de vedere: accesul la studiu se restrînge pe-aici, nu numai din pricina preţurilor cărţilor, dar nici aşa nu mai e uşor, dacă s-a ajuns să fie prădată Editura *Humanitas* de vreo 3.000 de titluri. La începutul acestui salon eram vrăjit de o ispravă radiofonică. Şi la final e tot aşa: o reclamă abundent difuzată vorbeşte de cenaclul *Euridice*, loc de unde s-ar remarca sumedenie de „poeţi şi scriitori"; nu este exclus să se împartă şi bieţii elevi în consumatori distincţi, fie de manuale cu poeţi, fie de altele, cu alte soiuri de autori. Cum să nu te doară asemenea discriminare cînd ziarele ne anunţă că securiştii ştiau foarte bine că Ana Blandiana e scriitoare, autoare a celebrului motan Arpagic?! ■

Constantin Pavel

A călători

■ *Ion Cristofor*



Constantin Pavel

După cum constata Mircea Anghelescu în erudita sa lucrare *Literatura română şi Orientul* (1975), la noi jurnalul de călătorie apare abia în secolul al XIX-lea. Indiferent că românii călătoresc în scop instructiv sau fac voiajuri de pură delectare, pasiunea notelor de călătorie apare abia în perioada paşoptistă. Scriitorii paşoptişti (Heliade, Bolintineanu, Voinescu II) sunt cei ce adoptă jurnalul de călătorie ca formă literară menită să constituie un „suport al recriminărilor lor împotriva unei soarte nedrepte", cu atât mai mult cu cât unii dintre foştii revoluţionari sunt siliţi să se exileze în urma eşecului mişcării de la 1848. Trebuie amintit şi cazul lui Nicolae Filimon, cel care călătoreşte în chip de rafinat diletant, cu o privire mereu iscoditoare, dornică de instruire, preocupat să viziteze oraşe şi muzee, să se contamineze de civilizaţia occidentală şi să propună modele.

Tot paşoptiştii au fost printre primii care au avut revelaţia Orientului, ca entitate geografică şi spirituală distinctă, ca topos literar guvernat de alte tradiţii decât cele europene, iar revelaţia aceasta e una de ordin livresc. Ca şi în alte cazuri, modelul jurnalului de călătorie e preluat de la romanticii francezi. Unul din cei mai avizaţi călători ai noştri e, indiscutabil, N. Kogălniceanu, ale cărui *Note de călătorie* descriu bogăţia spirituală şi vivacitatea ibericului. Scriitorul e capabil să surprindă diferenţa specifică, subliniind moştenirea civilizaţiei maure. Kogălniceanu are deja sensibilitatea şi imaginaţia unui călător bine informat asupra culturii arabe şi a religiei islamice, are capacitatea de a recepta peisajul din unghi estetic, cu accentuarea contrastelor şi a culorii locale.

Jurnalul ca text ce depăşeşte înregistrarea contabilicească a faptelor, consemnate neselectiv, găseşte în rafinatul Alecsandri un alt reprezentat de marcă. Spre deosebire de însemnările prolixe şi digresive ale lui Bolintineanu din *Călătoria în Palestina şi Egipt* (1856), cu excursuri pedante în istoria civilizaţiei, notele de călătorie ale lui Alecsandri sunt cele ale unui estet rafinat. Poetul se dovedeşte aici un veritabil romantic, ce surprinde specificul peisajului nord-african printr-un mozaic de impresii şi însemnări anecdotice, întrerupt de scurte povestiri sau de referinţe cărturăreşti. El consemnează *„măreţul spectacol"* al soarelui ce acoperă cu o *„lumină feerică lanţul munţilor Uadras"*, meditează filozofic asupra creşterii şi descreşterii civilizaţiei. În alte pagini reţine fizionomii de beduini, de arabi şi evrei, surprinde psihologia chiefului oriental, face observaţii sociale pătrunzătoare. Scrisă în urma vizitării Marocului în 1853, *Călătoria în Africa* a lui Alecsandri constituie primul jurnal de călătorie dominat de confesiunea tipic romantică. Scriitorul e, la noi, primul ce are disponibilitate pentru călătoria văzută ca descoperire a unui peisaj psihologic sau geografic. Autorul vestitelor *Pasteluri* posedă apetit pentru sondarea necunoscutului, a spaţiilor îndepărtate. Înaintea lui Macedonski, Alecsandri are revelaţia pustiului ca spaţiu iniţiatic. Tot un paşoptist, de astă dată unul foarte puţin cunoscut, Al. Christofi, vizitând Egiptul piramidelor e fascinat de priveliştea nemărginită, cu *„infinitul cer şi nisip şi puterea nemărginită a lui Dumnezeu"*.

Poate că nicăieri în literatura noastră nu apare mai pregnant acest topos al pustiului ca în poemul *Noaptea de decembrie* al lui Macedonski, în care călătoria emirului prin deşertul calcinat e echivalentă cu o căutare obstinată a absolutului. Veşnic sfâşiat între elanuri contrare, poetul modern nu-şi mai găseşte locul într-o societate filistină, dominată de materialismul vulgar al societăţii de consum. Uneori îşi caută un refugiu în deşert, reactualizând postura simbolică a emirului macedonskian sau a eremiţilor din vechime. Nu altfel procedează, mai aproape de noi, braşoveanul Nicholas Catanoy în jurnalele sale, dar mai ales în volumul *Tu pourrais réveiller la lumière qui sépare*, apărut în colecţia Jalons (Paris, Barre & Dayez Editeurs, 1986). Cu o prefaţă a poetului Jean-Paul Mestas, această scriere inclasificabilă e rezultatul unei călătorii iniţiatice în deşert. Dacă universul exterior este un analogon desăvârşit al fiinţei umane, cum credea romanticul Novalis, pentru Nicholas Catanoy pustiul, ca simbol ambivalent, e o imagine perfectă a spiritului său contradictoriu. Originalul poet e, de altfel, un veritabil globe-trotter, care conferenţiază în India despre Rimbaud, vizitează China şi Egiptul, străbate toate continentele, mânat de un neştiut demon al curiozităţii. Catanoy se înscrie în rândul acelor români obligaţi să se exileze în urma instaurării comunismului. Perioada dictaturii a fost o paranteză funestă a istoriei naţionale, care a provocat cea mai masivă migraţie românească a tuturor timpurilor. Istoriile noastre literare consemnează prezenţa unor scriitori români în Australia, Noua Zeelandă, Hawaii, America Latină, Israel, Suedia etc.

De voie, de nevoie, românii călătoresc în ultima jumătate de veac mai mult decât în alte perioade. Inevitabil, jurnalele şi notele de călătorie apar în vremea din urmă cu o frecvenţă mult mai mare. În ciuda faptului că televizorul şi cinematograful ne aduc în casă imagini din lumea întreagă, pasiunea de a cunoaşte pe viu miracolele civilizaţiei sau ale naturii a rămas intactă. Un confrate călătoreşte în China, altul se deplasează în Canada şi Mexic, revenind cu note pline de farmec şi pitoresc. Alţii admiră America de la înălţimea ameţitoare a Gemenilor, prăbuşiţi în urma atacului terorist de la 11 septembrie. Amintitele note de călătorie dovedesc că, în fond, efectele mondializării îşi fac simţită prezenţa şi în acest domeniu al literaturii. Că unii au posibilitatea de a călători doar în jurul camerei sau în regiuni ale imaginarului, că delegaţiile trimise de Uniunea Scriitorilor sunt formate din aceleaşi figuri clientelare, asta e o altă poveste. ■

Ceremonialul lecturii

■ *Diana Adamek*

ION VLAD
În labirintul lecturii
Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999

Univers plural, lectura convoacă în acelaşi spaţiu de joc, înţeles ca spectacol al lumilor, meditaţia, fascinaţia şi plăcerea, spune Ion Vlad în pagina de deschidere a volumului *În labirintul lecturii*. O primă secvenţă a acestei cărţi construite pe paliere, cu deschideri largi, în amfiteatru, va aduce în discuţie studiul lui Roland Barthes, *Plăcerea textului*, demers axat pe conceptul de semnificanţă (egal cu sensul în măsura în care e produs în chip senzual), principala şarpantă teoretică în procesul de explicitare a dialecticii intertextualităţii. Ion Vlad vorbeşte astfel despre memoria şi explozia semnică a unei cărţi, ceea ce înseamnă că textul are darul extraordinar de a reedita trasee mai vechi, simultan cu gestul unor prefigurări, adică de a configura peisaje în mişcare, dar mai ales geografii în transparenţă:

„Lecturile noastre au darul extraordinar de a chema, de a provoca şi de a descoperi cărţile de mai de mult şi de a anunţa, premonitoriu, viitoarele opere ale lumii. [...] cartea citită se explică prin alta, anterioară, sau, dimpotrivă, cartea de odinioară se redescoperă al fel prin impactul adesea uimitor cu cărţile contemporane nouă".

Cu alte cuvinte, textul îşi creează continuu precursorii, ideea formulată aici amintind scenariul imaginat de Borges în legătură cu romanul total, de tip regresiv. Spaţiul în care se defineşte destinul unei cărţi nu poate fi astfel decît interstiţial, între memorie şi preomoniţie, nostalgie şi provocare, amprentă şi proiect.

Pe acelaşi model al universului activ, în perpetuă re-facere se articulează şi experienţa întotdeauna plurală a lecturii. Ea presupune conexiuni, anticipări şi reveniri, înnoiri prin rememorări, jocuri parodice şi trasee iniţiatice, dar mai presus recunoaşterea unui text multiform, „cartea cărţilor", arhetipul construit din totalitatea cărţilor. Revenim mereu la o carte, a cărei interpretare îngemănează apropierea şi despărţirea de text:

„Modelul e o carte: revenim la ea, tindem să o depăşim, iar transcenderea ei înregistrează actul permanentei înnoiri a lecturilor prin rememorarea celor anterioare".

Această continuă reeditare nu înseamnă însă evident repetiţie monocordă, pentru că procesul lecturilor stratificate creează momente insulare, unice şi particularizate, în temeiul cărora se vor realiza niciodată definitivele osmoze. Iată de ce Ion Vlad va vorbi despre prezenţa unor *„texte fundamentale"* care reclamă *„experienţa totală"* a unei lecturi *„practicate în tăcere"*, adică despre *„un ceremonial şi un act investit cu funcţia esenţială a celebrării cărţii prin lecturi repetate"*.

Înaintînd în secvenţe ritmice atent controlate, comentariul profesorului Ion Vlad impune prin amplitudinea lecturii, ca şi printr-o calitate specială a scriiturii (aceeaşi pe care o făceau transparent şi cursurile ţinute la Facultatea de Litere); ar fi vorba despre o retorică spectaculoasă, cu multiple desfaceri în sertare şi recadrări insolite, cu trădări ale firului principal al discursului în favoarea unor neaşteptate paranteze-ferestre ce nu uită însă niciodată să se reaşeze în logica şi ordinea ansamblului. Există apoi un răspuns imediat pe care textura învăluitoare şi o anume carnaţie a comentariului îl aduc geometriei ce prezidează construcţia. Vorbind despre un spaţiu privilegiat al asumării textului, criticul Ion Vlad propune de fapt scene de joc în care graniţa dintre spectator şi actor se şterge, distanţa dintre personaj şi cititor se dizolvă, făcînd posibil scenariul unor reciprocităţi fecunde sau a ceea ce autorul numeşte *„un teritoriu deschis jocului liber al imaginaţiei"*:

„Lecturile sînt în cărţi, iar cărţile descind din lecturile care alcătuiesc literatura. Sînt Biblioteca şi modelul originar care depun mărturie pentru a provoca mereu căutarea cărţii, neobosita ei căutare. [...] abordarea fenomenologică a lecturii evoluează spre ed ficarea unui spaţiu privilegiat al asumării textului, spaţiu al cititorului, suveran absolut al acestui teritoriu deschis jocului liber al imaginaţiei, unde fantezia provoacă recrearea Ficţiunii concepute ca Univers increat. E calea spre aventura receptării plurale a Cărţii".

Cu atît mai evidente devin aceste caracteristici ale discursului critic al profesorului Ion Vlad cu cît volumul propus nu este consacrat unei teme unice şi nici unui singur autor. Cartea traversează teritorii multiple, invocă protagonişti şi traduce ipostaze diverse ale subiectului şi vocii auctoriale, inspectează falii sau contexte temporale diferite. paginile ce fac sumarul acestui volum recuperează studii, eseuri sau comentarii apărute după anii '90 în reviste literare laolaltă cu cîteva texte inedite deconspirînd aceeaşi magie a spectacolului lecturii în care luciditatea regizorului întîlneşte pasiunea şi elocvenţa actorului. O confesiune a autorului este în acest sens mai mult decît sugestivă:

„În realitate, paginile semnate de autorul acestei cărţi au însemnat lecturi, texte puse sub semnul emblematic al spectacolului interpretării teoretice şi critice".

Simptomatic îmi apare în acest context chiar şi titlul unui studiu dedicat lui Al. Rosetti, în care accentul cade evident pe mimica actorului (autorului) invocat: *Zîmbetul etern al lui Al. Rosetti*, sau un alt titlu deconspirînd gustul pentru recuzita teatrală, *Măştile provocării, măştile .fidării*, şi prefaţînd un excelent comentariu la textele de tinereţe ale lui Eugen Ionescu apărute în presă, sub forma intervenţiei, articolului, eseului, cronicii, anchetei, interviului, polemicii, confesiunii sau fragmentului de jurnal. De altfel, interesul pentru teatrul lui E. Ionescu se reafirmă în studiul consacrat poeticii ionesciene, care deconspiră un sincretism al limbajelor surprinse în reţele complexe (cuvînt-gest-pantomimă-obiect etc.), dar mai cu seamă o arhitectonică severă dispusă să-şi demonteze articulaţiile pentru a le reface şi a le retrăi lucid şi dramatic. Iată apoi, respectînd seducţia parantezelor aduse de vîrste

Tatiana Dumitrescu

mai vechi ale literaturii, un alt spectacol jucat şi regizat de Ion Creangă, autor care traduce vîrstele şi anotimpurile în „ceremonial existenţial", mizînd pe efectele mişcării şi ale privirii, ale sugestiei plastice cu concreteţe scenică. Alte două comentarii, *Spectacolul textului narativ* şi *Spectacolul hilar al lumii*, primul despre *Ianus*, cartea cu arabescuri nu întotdeauna convingătoare a lui Eugen Barbu, iar cel de-al doilea despre „infrarealitatea" hrănită de echivoc, ambiguitate şi absurd a lui Dumitru Radu Popescu, vorbesc şi ele de la sine despre fascinaţia scenei, înţeleasă ca spaţiu deschis, al rostirii şi receptării, dar mai ales ca spaţiu-prag. Nu insist asupra celorlalte texte ce fac cuprinsul volumului lui Ion Vlad deoarece prioritară mi se pare semnalarea faptului că autorul propune cu aceste comentarii o metaforă, textul şi geografiile imaginare trăind aici seducţia corporalizării. În materialitatea scenei se deschide peisajul, în decorurile care se fac şi se desfac se trădează adîncimi, perspective, călătorii, în mişcările cortinei se deconspiră magia momentului (de ce nu şi fascinanta mişcare dublă, de flux şi reflux, ridicare şi cădere a sîngelui?), în dicţia actorului şi în luciditatea regizorului transpare gestica adesea paradoxală a scriitorului, retorica şi reveriile sale.

Cum paradoxală şi complexă îmi apare personalitatea profesorului şi criticului Ion Vlad. Auster şi reţinut, controlat şi sever, autorul volumului *În labirintul lecturii* are întotdeauna eleganţa şi pregnanţa rostirii într-un ceremonial al lecturii îndelung exersat şi pe deplin asumat. Accentele afective prezente în unele texte (cel consacrat Ioanei Em. Petrescu, de pildă) nu fac decît să confere un relief aparte comentariului, să-l aducă în zona vie, a remodelărilor şi prefacerilor. Fervorile lecturii şi luciditatea scrierii se lasă uşor deconspirate. Acest fapt ar fi doar unul dintre motivele pentru care în ceremonialul lecturii descris şi practicat de profesorul Ion Vlad figura care se impune e deopotrivă cea a unui regizor, aglutinînd şi rolurile de actor şi spectator, ca şi, mai ales, a unui neobosit oficiant al unui rit secret.

■

Vârstele filosofiei româneşti

■ *Eugen S. Cucerzan*

VASILE MUSCĂ
Încercare asupra gândirii româneşti
Editura Grinta, 2002

Fost student, discipol şi urmaş la catedră al aceluia care a fost gânditorul şi neuitatul nostru profesor D.D. Roşca, – mentorul multor generaţii de profesori şi lucrători în ale filosofiei –, Vasile Muscă este un reputat specialist, titular al disciplinei de istoria filosofiei universale (antice şi medievale) de la Universitatea „Babeş-Bolyai". Însă, cu egală competenţă, Domnia sa este abilitat şi în filosofia românească. Dovadă este prestaţia sa ştiinţifică şi publicistică de până acum: doctoratul în filosofie (1974), cu lucrarea *Kant şi gândirea junimistă de la T. Maiorescu la I. Petrovici*, *Filosofia ideii naţionale la L. Blaga şi D.D. Roşca, D.D. Roşca şi Hegel*, o seamă de studii şi articole, iar acum volumul *Încercare asupra gândirii româneşti*. Încât, având în vedere priceperea şi competenţa cu care profesorul de filosofie universală cercetează filosofia românească, ajungi la concluzia că, desigur, cea mai obiectivă şi onestă cale spre filosofia propriei naţiuni are (sau ar trebui să aibă) ca punct de plecare, perspectivă şi reper continuu filosofia universală. Această concepţie, aplicată de autorul nostru, prezintă între altele avantajul că te fereşte de entuziasmul facil şi improductiv faţă de valorile naţionale, amintindu-ţi mereu *ce este* şi *cum trebuie să fie* adevărata filosofie.

„Încercarea" domnului V. Muscă debutează cu o discuţie, cu o clarificare necesară (mai mult: inevitabilă) asupra poziţiei filosofiei româneşti faţă de specificul etnic (românesc). Meritul autorului este că, referindu-se bunăoară la decalajul dintre cultura şi filosofia românească şi cultura şi filosofia universală, nu s-a lăsat sedus nici de justificările defetiste şi paseiste de tipul „aşa ne-a fost scris", nici de exaltările, mai vechi sau mai noi, de natură protocronistă, pe tema virtuţilor creatoare autohtone (inclusiv în materie de filosofie). Pentru Domnia sa, *„şansa cea mai generală dar şi cea mai sigură de validare în viitor a filosofiei româneşti o întrezărim în împrejurarea ca ea să-şi asume sarcina de a constitui o instanţă critică, aplicată asupra a tot ceea ce putem considera ca fiind efect al specificului naţional. Filosofia românească trebuie să se realizeze ca şi conştiinţă critică a specificului nostru naţional"*. Această opinie-concluzie poate să fie reţinută atât pentru valoarea în sine a ei, cât şi datorită faptului că, încă de la începuturile sale calificate, filosofia românească s-a definit ca „instanţă critică" faţă de cultura naţională (T. Maiorescu).

Cititorul cât de cât iniţiat în filosofia românească rămâne întrucâtva nedumerit faţă de extensiunea istorică acordată aici gândirii româneşti (peste tot, prin „gândirea românească" trebuie să înţelegem filosofia românească). Aceasta nu începe cu *Învăţăturile* lui Neagoe Basarab, cu D. Cantemir sau cu Şcoala Ardeleană, – aşa cum ne-au obişnuit puţinele istorii ale filosofiei româneşti –, ci cu generaţia de la 1848: S. Bărnuţiu, N. Bălcescu, M. Kogălniceanu şi ceilalţi – „paşoptiştii" – grupaţi cu toţii sub titlul generic „Etapa pre-filosofică". Deşi toţi aceştia – Bărnuţiu în special – au marele merit de a fi aplicat, putem să spunem revoluţionar, principiile universal-valabile ale raţiunii filosofice şi juridice la condiţiile şi necesităţile româneşti, întemeietorii adevăraţi ai filosofiei noastre sunt T. Maiorescu, V. Conta, A.D. Xenopol şi Mihai Eminescu. Aceşti gânditori, de formaţii diferite (filosofie, drept, istorie), au totuşi ca numitor comun, argument al profunzimii şi originalităţii operei lor, filosofia. Toţi aceştia au practicat, în felul lor, filosofia după modelul european, prin contactul direct, la sursă, cu problemele şi autorii acesteia. Astfel, încât, chiar dacă împrejurările propriei biografii, respectiv necesităţile culturii româneşti i-au îndrumat adesea ori pe alte meridiane de viaţă spirituală şi politică ale ţării de atunci, ei au fost gânditori de formaţie europeană, filosofi autentici, care „au gândit de capul lor". Atât în scrierile propriu-zis filosofice, cât şi în creaţia lor ştiinţifică ori literară, ei au acordat filosofiei o poziţie centrală, iradiantă B.P. Hasdeu spunea (în 1889) despre Eminescu că a introdus în poezie adevărata cugetare ca fond şi adevărata artă ca formă.

Vârsta de maturitate a filosofiei româneşti s-a împlinit prin realizările „generaţiilor interbelice". Este îndeosebi linia gânditorilor de factură academică, maioresciană: P.P. Negulescu, Constantin Rădulescu Motru, I. Petrovici, cărora li se adaugă L. Blaga, M. Florian, D.D. Roşca sau şcoala lui Nae Ionescu: M. Vulcănescu, M. Eliade, E. Cioran, C. Noica. Aceste generaţii, având o puternică conştiinţă a identităţii lor în raport cu perioada anterioară, caută să se definească, exemplar, în cadrul culturii naţionale româneşti şi în filosofia universală. Profunzimea şi diversitatea orientărilor filosofice româneşti din această perioadă, numită a „Marii Uniri", confirmă profesionalizarea gândului şi scrisului filosofic românesc, unitatea în diversitatea lui creatoare. O unitate asigurată de preeminenţa atitudinii filosofice, uneori personale şi de nivel european, faţă de problemele discutate. Autorii în cauză nu se mulţumesc să încorporeze inventare de idei ale altora, nici să le comenteze la nesfârşit, ci exprimă concepţii originale: *„Dacă pentru cultura ardeleană problema era de a-şi face auzit timbrul specific în noul curent al spiritualităţii româneşti întregite, în faţa acesteia din urmă stă ca un imperativ de o stringentă actualitate şi acută responsabilitate, datoria de a înălţa cultura românească pe o nouă treaptă a ascensiunii sale, la un nivel european"*.

Ultima parte a lucrării este consacrată autorilor postbelici de filosofie. Este epoca în care sistemul politic totalitar, suprimând condiţiile de exprimare liberă a gândirii, a impus, exclusivist, o singură filosofie, aceea „marxist-leninistă" – completată şi dezvoltată ulterior cu o „contribuţie naţională": concepţia PCR, a tovarăşului... În aceste condiţii *„de dictatură politică a partidului unic şi dictatură a filosofiei unice, dialogul fertil, ca cea mai eficientă metodă de dezvoltare a gândirii, este înlocuit cu monologul steril, ce se consumă pe sine însuşi"*. V. Muscă descrie, în linii esenţiale, direcţiile de evoluţie a gândirii filosofice româneşti, aflată în ultimele decenii la o gravă răspântie: poziţia faţă de creaţiile anterioare şi propria conştiinţă, respectiv exigenţele materialismului dialectic şi istoric. În aceste condiţii, unii dintre marii autori interbelici se consacră transpunerii în limba română a unor opere capitale din cultura şi filosofia universală. L. Blaga îi traduce pe Goethe (*Faust*) şi Lessing, D.D. Roşca pe Hegel, M. Florian şi Dan Bădărău pe Aristotel, N. Bagdasar pe Kant, C. Noica pe Platon etc. Aceiaşi autori, precum şi alţii, se consacră unor studii de istoria filosofiei româneşti şi unviersale. O menţiune aparte pentru C. Noica, gânditorul care, continuând preocupări interbelice (M. Vulcănescu), propune elaborarea unei filosofii româneşti care să valorifice experienţa spirituală a poporului român implicată în zestrea sa lingvistică.

Lucrarea lui Vasile Muscă este o pledoarie pentru *autenticitate* în filosofie, autenticitate dedusă din cercetarea filosofiei româneşti. „Încercarea" sa atestă faptul că această gândire, exprimând realizările şi speranţele culturii româneşti în raport cu universalul filosofiei, a fost nu numai contemporană cu această filosofie, ci şi o parte ireductibilă a ei. Cartea e scrisă limpede, în bună tradiţie maioresciană, atractiv chiar, cu respect şi dragoste faţă de gândirea autohtonă, dar şi cu discernământ critic faţă de ea.

Un cuvânt şi pentru tânăra Editură Grinta. În limba italiană – aceea vorbită în Sicilia – „grinta" înseamnă forţă, putere. Îmi place să cred că forţa acestei edituri va fi conferită în special de lucrările de filosofie, de gândire autentică şi personală. ■

Doru Axinte

Românii în istoria Americii

■ *Aurel Sasu*

VLADIMIR WERTSMAN
Romanians in the United States and Canada. A Guide to Ancestry and Heritage Research, 2001

Vladimir Wertsman este seniorul şi autorul cel mai cunoscut, în Statele Unite, al unor remarcabile lucrări de referinţă dedicate românilor-americani. Publică prima cronologie a surselor documentare privind moştenirea noastră cultural-istorică peste Ocean în 1975 (*The Romanians in America, 1748-1974*), urmată, în 1980, de o cercetare mult amplificată, incluzînd emigraţia canadiană (*The Romanians in America and Canada*). Până de curând, acest campion al eleganţei şi al onestităţii ştiinţifice, căutător pasionat de izvoare ale spiritualităţii româneşti într-o civilizaţie fundamentată aproape exclusiv pe ideea de valoare, era, vorba poetului, un solitar al gândului frumos. Cu atât mai admirabil e ataşamentul său, deopotrivă sentimental şi academic, pentru un subiect redescoperit în toată complexitatea şi dimensiunea lui abia în ultimii ani (volumele de eseuri ale lui Alexandru Nemoianu, *Cuvinte despre românii-americani*, I-II, 1997-1999, au avut, în acest reviriment al interesului pentru modelul existenţial românesc, un rol esenţial).

E de precizat, pe de altă parte, că Vladimir Wertsman, fost bibliotecar principal la New York Public Library, consultant pentru *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups* (1980) şi, în perioada 1978-1984, pentru Centrul de Studii al Publicaţiilor Etnice de pe lângă Kent State University, e până acum singura sursă autoritară de informaţie despre comunitatea etnică românească din Statele Unite în importante reviste de specialitate sau volume multiculturale (*Gale Encyclopedia of Multicultural America*, 1995, 2000; *The Encyclopedia of New York City*, 1995 etc.). O bibliografie adnotată pe aceeaşi temă (*Romanian Americans in the Year 2000*), în mai multe capitole de folclor, proză, poezie, critică literară, filosofie, teatru, muzică, presă, pictură, sculptură etc., a fost publicată în *Bulletin of Bibliography* (martie, 2002), ca moment de fericită întâlnire cu istoria la 250 de ani de prezenţă şi realizări româneşti pe pământ american.

Ultimul volum (*Romanians in the United States and Canada. A Guide to Ancestry and Heritage Research*) e o sinteză documentară a eforturilor de până acum şi o premieră pentru rostul mai adânc al evenimentului editorial. Dedicată, la apariţie, zilei naţionale a României, cartea se voia nu numai o punte de comunicare între două culturi, ci şi una de comuniune între sufletele lor. Vladimir Wertsman este omul faptelor, al informaţiei exacte şi al adevărului dedus din puterea de convingere a documentului: el nu aproximează numărul de români din Statele Unite (în imaginaţia multora peste un milion!), ci valorifică, în obiectivitatea lor, datele recensământului (cifra exactă: 365.544, în 1990); nu din comunicări sumare transcrie numele primilor imigranţi şi ale familiilor lor, ci consultă lista pasagerilor de pe vasele transoceanice; nu din istoria orală îşi ia informaţia, ci din sursele primare, credibil verificate în timp.

Excursul documentar, firesc, debutează cu un compendiu de istorie româno-americană: originile (primul imigrant, atestat în corespondenţa lui Franklin, Samuel Damian, a ajuns în Statele Unite în prima jumătate a secolului XVIII), valurile succesive ale emigraţiei, până în 1990; fenomenul de integrare (tradiţii, obiceiuri, sărbători, religie), relaţia cu ţara veche, activităţi sociale, politice sau de utilitate publică etc. O schiţă de variate contribuţii româneşti în literatură, televiziune, teatru, film, ştiinţă, tehnologie, sport şi arte vizuale încheie aşa-zisul eseu introductiv prin contribuţia informaţiei aduse la zi din *Gale Encyclopedia of Multicultural America* (2000). Ceea ce urmează sunt date indispensabile cercetătorului interesat de evoluţia sinuoasă şi adeseori dramatică, nu de puţine ori convulsivă, a comunităţii româneşti din Statele Unite. Literaţi, istorici sau simpli iubitori de genealogie vor găsi aici statistici, hărţi, nume de lideri, organizaţii şi periodice, biografii şi autobiografii, arhive de familie şi arhive publice, biblioteci cu fond de carte românească, bibliografii (războiul civil, militari români în armata americană), biserici, parohii şi mănăstiri, un incredibil arsenal de date în aşteptarea celui pregătit să preia ştafeta dificilelor investigaţii de patrimoniu spiritual.

În lumea moştenirii româneşti din America, străinul necunoscător de limbă şi cultură română va intra după o prealabilă familiarizare cu alfabetul, gramatica, onomastica şi pronunţia engleză a unui număr de cuvinte esenţiale. Appendixul lingvistic, fiind mai întâi o provocare, este şi cel ce lasă mai pregnant cititorului sentimentul de lucrare desăvârşită prin necesara lui participare afectivă. Vladimir Wertsman a pus temelia unei construcţii pe care de abia urmează s-o înzestrăm cu pasiunea, vrednicia şi dragostea noastră. Fiindcă o astfel de carte nu este un sfârşit, ci un început, al mândriei de neam în primul rând. ■

Paradigmele integrării

■ *Mihaela Căbulea*

ANDREI MARGA, NICOLAE PĂUN, LADISLAU GYÉMÁNT (ed.)
Paradigme ale integrării. Relaţii internaţionale şi studii europene la Cluj
Cluj-Napoca, EFES, 2002

Volumul *Paradigme ale integrării. Relaţii internaţionale şi studii europene la Cluj* ne propune o colecţie de lucrări reunite în patru mari tematici – fundamentele teoretice ale procesului de integrare, raportul dintre globalizare şi integrare, paradigmele de unificare europeană şi viziunea antropologică a modelelor culturale – care reprezintă rodul unei colaborări internaţionale între profesori ai Facultăţii de Relaţii Internaţionale şi Studii Europene: Ladislau Gyémánt, Marius Jucan, Mircea Teodor Maniu, Andrei Marga, Nicolae Păun şi profesori ai unor prestigioase universităţi din ţară şi străinătate: Berch Berberoglu, Josep M. Bricall, Matei Călinescu, Mihai Coman, Chantal Millon Delsol, Norman A. Graham, Roger E. Hamlin, Mihai Korka, Miguel Angel Martínez, Reinhard Meyers, Dietmar Wilske.

Unul dintre meritele volumului de faţă este acela că reuneşte în paginile sale contribuţii din diverse domenii, – istorie, filosofie, antropologie, politică, economie –, oferind o abordare interdisciplinară genuină a aspectelor ce ţin de procesul integrării europene. Un exemplu de astfel de interdisciplinaritate este oferit de prima secţiune a volumului – „Fundamente teoretice" – în care filosofia politică şi sociologia conlucrează în vederea efectuării unei analize pertinente a unor concepte şi idei fundamentale, ce nu pot lipsi din nici o dezbatere publică actuală, cu atât mai mult din dezbaterea privitoare la procesul de integrare. Este vorba despre conceptul de responsabilitate politică, ce se impune analizat tocmai pe fondul iresponsabilităţii politice a secolelor precedente; despre ideea de justiţie în societatea contemporană, în calitatea ei de societate politică; despre problema păcii şi a războiului în societatea actuală, analizată prin prisma unui proces de „reprivatizare" şi care în urma analizei se dovedeşte a avea drept trăsătură esenţială o schimbare la nivelul modului de purtare a războiului, ce pare să constea într-o diminuare a raţionalităţii acestuia.

Un alt merit al volumului este că oferă interpretări diferite, iar uneori chiar opuse, ale aceluiaşi fenomen, angajând astfel cititorul într-o dezbatere reală şi stimulativă, în care acesta nu poate rămâne pasiv, ci este solicitat tacit să intervină, lăsându-i-se libertatea de a delibera între opţiunile prezentate. Astfel, în cea de-a doua secţiune a volumului – „Globalizare şi integrare" – ne sunt propuse spre lectură interpretări opuse ale fenomenului globalizării. Globalizarea este un fenomen complex şi cuprinzător care se manifestă la nivelul economiei, al comunicaţiilor, al conştiinţei şi comportamentului politic, al securităţii statelor şi al altor domenii din viaţa socială contemporană, afectând desigur şi procesul de integrare europeană. În timp ce o primă evaluare surprinde aspectele pozitive pe care globalizarea le are în domeniul economic, prin crearea unei economii de piaţă mondiale, libere şi competitive, ce oferă suportul pentru o integrare intersectorială, o altă abordare ne previne împotriva pericolelor globalizării pentru statele mai puţin dezvoltate din punct de vedere economic şi, în special, pentru statele din fostul bloc comunist. A treia abordare subliniază importanţa instituţiilor în vederea garantării securităţii statelor. E evident că securitatea unui stat nu mai este asigurată doar prin bune relaţii cu vecinii săi, ci de tratate şi aranjamente la nivel global. Ea este o problemă care ne priveşte pe noi toţi, în calitatea noastră de cetăţeni ai lumii. Prin urmare, instituţiile joacă un rol extrem de important în cadrul relaţiilor internaţionale; însă nu este vorba de orice fel de instituţii, ci de instituţii liberale, a căror promovare a devenit un imperativ.

Nu întâmplător, titlul celei de-a treia secţiuni – „Paradigme europene" – pare să fie o întregire a titlului volumului, reprezentând punctul forte al cărţii.

Ideea unei Europe unite nu este nouă; nouă este doar modalitatea de abordare a unităţii. Dacă analizăm istoria continentului, este evidentă încercarea de unificare bazată pe forţă a lui Napoleon sau Hitler, dar mai puţin evidentă încercarea unificării după principiul unităţii în diversitate. Chiar dacă au existat în istoria Europei astfel de perioade de înfăptuire a unităţii prin diversitate, ele ne apar mai degrabă ca o coexistenţă paşnică

a naţiunilor, şi nu ca o unificare propriu-zisă. Autorii acestei secţiuni prezintă conceptele-cheie ale modelului federalist de unificare europeană, care se bazează pe principiul unităţii în diversitate, paşii concreţi în direcţia unificării şi, nu în ultimul rând, relaţia dintre Uniunea Europeană şi zona balcanică, cu focalizare specială asupra cazului României.

La baza modelului federalist de unificare europeană stă şcoala federalistă engleză, ai cărei principali reprezentanţi sunt lordul Acton, James Bryce, A.V. Dicey, E.A. Freeman, W.T. Stead, J.R. Seeley şi Henry Sidgwick. Aceştia au pornit de la idealul kantian al păcii permanente şi au avut drept prim obiectiv eliminarea războiului, în vederea asigurării unor relaţii internaţionale paşnice bazate pe interese comune, şi nu pe interesele particulare ale fiecărui stat. Modalitatea prin care se urmărea realizarea acestui obiectiv a fost aceea a federalizării continentului şi a elaborării unui instrument constituţional menit să garanteze pacea, pe fondul unei ample autonomii locale, care să prevină centralizarea excesivă. Federalizarea continentului urma să se facă după modelul federal american şi reprezenta, în viziunea şcolii federaliste, doar un stagiu al unui proces mai amplu – şi anume, acela de unificare mondială – singurul capabil să garanteze pacea mondială.

Federalismul actual preia şi extinde unele dintre punctele de plecare oferite de şcoala federalistă engleză. Federalizarea continentului european este tratată în volumul de faţă în manieră comparativă, luându-se drept reper modelul federal american. Desigur că, în urma acestei comparaţii, relativ tânăra Uniune Europeană iese cu un oarecare deficit. Însă autoriii secţiunii de faţă nu se limitează la o simplă diagnosticare a procesului de unificare, ci oferă soluţii concrete, menite să ducă la o perfecţionare a cadrelor teoretice şi practice de înfăptuire a unificării europene.

Dintr-o analiză riguroasă a modelului federalist nu puteau lipsi conceptele-cheie de subsidiaritate şi regionalism. Principiul subsidiarităţii prevede o delegare a puterii şi responsabilităţii de la centru înspre periferie, în vederea unei contrabalansări a tendinţelor birocratice centralizatoare cu o tendinţă descentralizatoare. Federalismul, coroborat cu principiul subsidiarităţii, impune ca Uniunea Europeană să fie dotată cu un guvern suficient de puternic şi în acelaşi timp să existe o separare a puterilor pe verticală, între uniune şi statele membre, regiuni şi comune, care să asigure o independenţă şi o autonomie reale la nivelurile de jos şi o democraţie veritabilă la nivelul întregii Uniuni Europene.

Paşii concreţi în direcţia înfăptuirii unificării europene îi reprezintă crearea unor instituţii specifice şi elaborarea unui cadru legislativ de funcţionare a acestor instituţii. Comunitatea Europeană are patru mari instituţii: Comisia Europeană, Consiliul Miniştrilor, Parlamentul European şi Legislaţia Comunităţii şi Curtea de Justiţie. Comisia Europeană este implicată în mod principal în luarea de decizii la toate nivelurile şi în elaborarea şi iniţierea de politici, are funcţii executive, este gardian al cadrului legal, reprezentant extern şi negociator şi, nu în ultimul rând, reprezintă conştiinţa Comunităţii, în sensul că se află deasupra şi dincolo de orice interes regional şi naţional. Consiliul Miniştrilor este locul principal de întrunire a guvernelor naţionale şi principala instituţie responsabilă cu luarea deciziilor care devin ulterior parte din legea Comunităţii. Influenţa Parlamentului European este exercitată în trei moduri esenţiale: prin procesul legislativ, prin procesul bugetar şi prin controlul şi supravegherea executivului. Un cadru legal este fundamental pentru luarea de decizii şi aplicarea

Tatiana Dumitrescu

acestora. Ordinea legală a Comunităţii este condiţia esenţială a existenţei acesteia. Sursele acestei ordini pot fi găsite în tratate, în legislaţia Comunităţii, în dreptul internaţional. Ca urmare a analizei comparative cu modelul federal american efectuată în această secţiune, rezultă câteva neajunsuri ale cadrului instituţional al Uniunii Europene: un consiliu mult prea puternic, un parlament şi o comisie insuficient de puternice. Câteva dintre posibilele remedii ale acestei situaţii ar fi o întărire a organizării federale, separarea verticală a puterilor, întărirea Parlamentului şi a Comisiei Europene, o echilibrare a Parlamentului şi a Consiliului Miniştrilor, schimbarea rolului Parlamentului European, dintr-un simplu administrator într-un creator de buget, introducerea printre prerogativele sale a aceleia de a prezenta propuneri legislative, îmbunătăţirea gradului de participare populară la nivelul uniunii, transformarea rolului Comisiei Europene din unul pur administrativ în unul guvernamental real etc.

Buna funcţionare a insituţiilor uniunii nu poate avea loc în afara unui cadru legislativ, care, aşa cum afirmam mai sus, este oferit în principal de tratatele întemeietoare semnate între ţările membre, de tratatele sau acordurile care le suplimentează şi le amendează pe acestea şi de legile adoptate de instituţiile uniunii. O analiză detaliată a principalelor tratate şi acorduri pune accentul pe una dintre preocupările esenţiale ale Uniunii Europene – aceea pentru aprofundarea şi extinderea sa. În acest sens, nu lipsesc din secţiunea de faţă nici preocupările pentru integrarea ţărilor din zona balcanică, mai cu seamă a României. Aceasta pare să pornească la drum cu o situaţie aparte, nu tocmai favorabilă, care i-a fost lăsată moştenire de fostul regim comunist şi care face mai dificilă îndeplinirea condiţiilor actuale pentru aderare la Uniunea Europeană. La crearea acestei situaţii speciale au contribuit patru categorii de factori: factori politici, factori demografici şi sociali, factori ce ţin de nivelul producţiei şi al investiţiilor, factori generaţi de plata în avans a datoriei externe.

O integrare economică, instituţională şi politică durabilă şi substanţială nu poate ignora planul cultural, care, în urma evenimentelor recente de pe scena mondială, capătă o nouă semnificaţie. Astfel, cea de-a patra secţiune a volumului – „Viziunea antropologică a modelelor culturale" – debutează cu o analiză a consecinţelor evenimentelor din 11 septembrie 2001 în planul ştiinţelor sociale. Dacă o bună bucată de timp scena ştiinţelor sociale din ţara noastră şi din Europa, în general, a fost dominată de paradigma factorilor, care îşi propunea să explice societatea prin prisma aşa-numiţilor factori ai vieţii sociale, punând accent pe factorul economic, astăzi această orientare nu mai este capabilă să dea seama de complexitatea societăţii în care trăim. Există cel puţin trei temeiuri pe baza cărora se impune abandonarea şi înlocuirea acestei paradigme. Un prim temei este eşecul socialismului răsăritean. Nucleul în jurul căruia era organizat socialismul îl constituia factorul economic. Se considera că economia influenţează nu numai procesul de organizare a producţiei, dar şi sistemul politic, interacţiunile sociale şi valorile culturale. Or, această abordare reducţionistă a socialului s-a dovedit a fi greşită o dată cu căderea socialismului răsăritean, care a eşuat în proiectul său datorită imposibilităţii de a soluţiona problemele economice şi problemele de sens al vieţii. Al doilea temei este furnizat de observarea situaţiei actuale a ţărilor postcomuniste aflate într-un proces de construcţie a democraţiei. Acestea au subscris la valorile democraţiei lumii occidentale, însă fondul pe care s-a produs acest import este unul neadecvat, care nu permite „creşterea" acestor valori. Pentru ca ele să prindă în contextul ţărilor din fostul bloc comunist, este nevoie de un anumit cadru cultural, care deocamdată lipseşte. Al treilea temei este oferit de consecinţele atacului terorist din 11 septembrie 2001 asupra Americii. Acest atac reprezintă o dovadă clară că asistăm la o confruntare a culturilor unor comunităţi diferite şi că factorul cultural este mult mai important decât se estimase înainte.

Reiese foarte clar, din cele trei temeiuri, că avem de a face cu o condiţionare culturală a comportamentelor indivizilor umani şi că, din factor secundar, cultura devine factor esenţial în explicarea realităţii sociale. Pe acest fundal, singura disciplină capabilă să ofere o abordare interdisciplinară, sintetizatoare a condiţionării culturale a comportamentelor sociale este, în viziunea prezentată în volumul de faţă, antropologia culturală.

Această orientare imprimă tonul lucrărilor din cea de-a patra secţiune a volumului. După o circumscriere a antropologiei culturale, a obiectului ei de studiu, a metodelor sale, surprindem antropologia culturală în lucru, într-o analiză – de o excelentă mobilitate spirituală şi care dă dovadă de un aparat critic bine conturat – a percepţiei imagologice a europenităţii României. Imagologia cuprinde tentative de substituire a unui conţinut cu imagini false, în cazul de faţă o faţadă europeană maschează un clivaj profund între idealitatea spre care se tinde şi obstacolul intern sau extern care blochează accesul la ea. Analiza are în vedere câteva dintre indiciile esenţiale ale „europenităţii noastre încă neîmplinite": un PIB mult sub nivelul celui european, un exclusivism cultural sau politic, o rezistenţă la reformă, un conservatorism al discursului naţionalist şi absenţa unei experienţe filosofice a liberalismului clasic.

Un merit al volumului, pe care aş dori să-l semnalez în încheiere, este faptul că demersul lucrărilor este unul genealogic: ele pornesc de la o bază oferită de evoluţia istorică a fenomenului abordat, urmând ca apoi să identifice problemele ce se impun rezolvate, să ofere soluţii teoretice sau practice ori chiar de ambele tipuri şi să tragă concluzii. Astfel, diagnosticele şi soluţiile oferite nu sunt ad-hoc, ci se bazează pe o analiză riguroasă a problemei care constituie obiectul meditaţiei. ■

Integrarea europeană

Tranziţii culturale în Europa Centrală şi de Est

■ *Anca Neamţu*

Timp de mai bine de 40 de ani după încheierea Celui de-al II-lea Război Mondial, Europa a fost divizată în două mari 'blocuri': pe de o parte Vestul democratic, din ce în ce mai prosper, mai ales în cadrul Comunităţii Europene, iar pe de altă parte Estul comunist, subordonat, nu doar politic, ci şi economic şi social, Uniunii Sovietice. Cam aşa arată imaginea-standard a breşei Est-Vest, a golului ce se cere umplut, pentru că suntem, nu-i aşa, europeni cu toţii şi cu toţii ne dorim ceea ce Winston Churchill definea vag *„un fel de State Unite ale Europei"*. Diferitele propuneri, de la Cel de-al Doilea Război Mondial încoace, în favoarea unei uniuni a statelor vest-europene reflectă complexitatea şi bogăţia istoriei şi a politicilor Europei. Europa este mai mult decât o entitate dată, cu un trecut unic sau cu o singură tradiţie; atât Europa de Est, cât şi cea de Vest sunt moştenitoarele tradiţiilor romane şi creştine, însă Imperiul Bizantin, religia ortodoxă şi arabii musulmani au făcut din Europa un tot mai complex decât un simplu grup de popoare romanice sau germanice.

Până în secolul al XIV-lea, termenul de „Europa" era rareori folosit, şi dacă totuşi, atunci avea conotaţia de „creştinism". Însă în fapt ea n-a fost niciodată o singură organizaţie politică pentru întreaga creştinătate sau vreun ordin internaţional medieval, iar latina şi greaca nu erau tocmai limbi universale. O dată cu secolul al XVI-lea, influenţa umaniştilor şi a noii cartografii, care accentuau autoritatea politică în teritorii, subminând-o astfel pe cea ecleziastică, a făcut identificarea Europei cu creştinismul din ce în ce mai puţin viabilă.

Cultura europeană nu poate fi definită sau descrisă printr-o singură formulă. Raţionalismul, individualismul, activităţile economice, industrialismul şi preocuparea pentru idealurile democraţiei, comunismului, fascismului sau socialismului şi-au adus aportul la schema comportamentală europeană. Aceste caracteristici pot fi exemplificate prin acele concepte politice precum legislaţia şi guvernarea constituţională, problemele sociale de ajutorare a persoanelor cu handicap şi a celor nevoiaşi, toleranţă şi accentul pe persuasiune, mai curând decât pe coerciţie, şi valorile culturale comune; toate acestea sunt încă percepute ca intrinsece naţiunilor Europei, respectiv descendenţilor săi direcţi.

Mişcarea pentru integrare europeană are o tradiţie lungă, de la vechii greci, prin diferitele încercări ale istoriei, până în zilele noastre. Cu toate că raţiunile au fost de fiecare dată complexe, ideile principale nu s-au schimbat radical: păstrarea păcii, nevoia unei apărări comune, ambiţia de a acţiona ca un tot unitar din punctul de vedere al exercitării puterii, conservarea unei culturi europene comune, dorinţa de a crea o mai mare bunăstare materială şi slăbirea restricţiilor în domeniul comerţului. Însă actuala Uniune Europeană a fost influenţată nu doar de motivele enumerate mai sus, ci şi de factori externi, mai cu seamă de rolul Statelor Unite ale Americii ca prieten comun, apărător al Vestului şi, mai nou, competitor economic.

Conştiinţa europeană este aproape sinonimă cu aspiraţia spre pace: ea se dezvoltă pe măsură ce creşte dorinţa ca Europa să nu mai fie teatrul unor operaţiuni militare ce o însângerează. Însă până în secolul al XVIII-lea inclusiv, confruntările care au avut loc au fost percepute ca fiind apanajul exclusiv al statelor. Operele magistrale care prefigurează marile arhitecturi politice europene, de la Pierre du Bois la William Penn, trecând prin Emeric Crucé şi ducele de Sully, toate vorbeau despre metodele de a asigura un echilibru armonios al relaţiilor dintre state, chiar asumându-şi riscul de a ceda, într-o măsură mai mare sau mai mică, o parte din suveranitatea statului respectiv.

O dată cu secolul al XVIII-lea, iluminismul şi filosofia liberală scot individul din neant şi construiesc naţiunea plecând de la cetăţean. În sânul naţiunii şi în proasta funcţionare a statului, se spune, rezidă sursa posibilelor confruntări şi a violenţelor. Conştiinţa europeană se defineşte din ce în ce mai des drept ceea ce este comun cetăţenilor, dincolo de diversitatea popoarelor şi a naţiunilor, prin tot ceea ce ei au creat mai inalterabil şi mai intangibil. Astfel se înfăptuieşte, pentru francezul Hugo, italianul Mazzini sau germanul Franke, trecerea de la naţiune la Europa unită. Din această perspectivă se poate interpreta şi faimoasa maximă a lui Montesquieu, care spunea: *„Dacă aş şti ceva util patriei mele, dar dăunător Europei sau speciei umane, aş considera acel ceva ca fiind o crimă"* [1]. Să nu uităm că majoritatea marilor inspiratori ai mişcării ideilor, francezi în secolul al XVIII-lea şi germani în secolul al XIX-lea, au fost în acelaşi timp şi primii pedagogi ai construcţiei europene, aceasta devenind într-un fel consecinţa logică a unei relaţii echilibrate între om şi societate: Leibniz şi apoi Vico au inventat vocaţia civilizatoare a Europei; Rousseau şi Proudhon au teoretizat federalismul european; Kant a crezut cu putere în cooperarea politică; Saint-Simon a anunţat spaţiul economic şi social european cu un secol şi jumătate înainte ca el să fie creat efectiv.

Noua Europă a fost influenţată atât de factori pozitivi, cât şi de factori negativi. Europa postbelică trebuia să-şi revină după devastarea şi epuizarea resurselor materiale cauzate de război, însă o creştere economică şi îmbunătăţiri în planul social nu puteau fi realizate decât în cadrul unei cooperări europene. Pieţele europene, mici şi distincte din punct de vedere normativ, nu se puteau măsura cu mărimea şi puterea economică a Statelor Unite, mai ales că ţările Europei erau acum avariate din punct de vedere politic, inconsistente pe plan internaţional şi, în plus, obligate să renunţe la imperiile coloniale pe care le deţineau. Au fost desigur şi factori politici deloc de neglijat, care şi-au adus contribuţia la conturarea acelor „State Unite ale Europei" pe care le evoca Churchill. Se vehicula foarte des ideea că, după două războaie mondiale într-o singură generaţie, era imperativ să se evite alte conflicte intraeuropene, iar principalele vizate în acest context erau desigur Germania şi Franţa.

La baza viziunilor diferite asupra unei integrări europene au stat atitudinile divergente vis-à-vis de statele naţionale. Statul naţional european (aşa cum îl înţeleg marii gânditori liberali, în special) a constituit o forţă constructivă în crearea unităţii politice a Franţei, a omogenităţii ei culturale, a sentimentului patriotic şi a identităţii personale. Însă războaiele distructive ale secolului al XX-lea, rezultate în parte din naţionalismul militant, au lăsat asupra statului naţional, ca termen generic, un mare semn de întrebare, şi anume dacă acesta poate oferi garanţia şi baza unei Europe pacifiste. Politicile guvernelor Charles de Gaulle şi Margaret Thatcher argumentau în favoarea statului naţional şi a unui tip de relaţii interguvernamentale 'în paralel'. Alţii însă, cu precădere generaţiile următoare de guvernanţi europeni, susţin că acest tip de relaţii e inadecvat pentru rezolvarea problemelor păcii, ordinii şi bunăstării economice ale vieţii moderne.

Octavian Bour

Mişcarea înspre integrarea europeană a fost iniţiată de către intelectuali şi elite politice, nu de o cerere a maselor populare. Încercarea de a induce maselor morbul a eşuat după 1949 şi după crearea Consiliului Europei; toate celelalte organizaţii europene au fost constituite şi organizate de către grupuri politice de elită sau de către politicieni de renume care, deşi devotaţi întru totul ideii de Europa, şi-au văzut idealismul temperat de realitatea politică. Dar chiar dacă ideea integrării nu înflăcărează milioane de oameni, aşa cum au făcut-o comunismul sau naţionalismul, totuşi îşi atrage susţinere tocmai datorită succesului organizaţiilor europene.

Conştiinţa Europei progresează o dată cu mişcarea ideilor, cărora le conferă într-un fel un orizont de aplicare finală. Dar şi reciproca e valabilă: identitatea europeană care se formează nu poate fi decât cea care să adere la un proiect orientat spre viitor. *„Europa este o confederaţie a statelor reunite prin ideea comună de civilizaţie"*, afirmă Ernest Renan deja în 1870; *„Orice mare idee politică viabilă este în mod necesar europeană"*, adaugă Hugo von Hoffmannsthal; iar Ortega y Gasset concluzionează: *„Europenii nu ştiu să trăiască decât dacă sunt angrenaţi într-o acţiune care să-i reunească"* [2]. De aici, prima întrebare este, în mod natural, aceea referitoare la naţiunile europene. O sumă de tratate de istorie demonstrează că ideea de Europa a precedat ideea de Naţiune, însă iniţial ea nu a fost aplicată, sub formă de sinteză între voinţă şi libertate, între statul de drept şi cetăţean, decât în cadrul naţional. Ceea ce e suficient pentru a transforma acest cadru într-unul din elementele-cheie ale diver-

sităţilor culturale, politice, sociale. Se vehiculează tot mai des, în acest context, sintagma *patriotism instituţional european*, care se vrea adăugat, şi nu substituit, vechilor fonduri ale apartenenţelor culturale locale, unde naţiunea rămâne punct de referinţă primă şi ultimă. Saint-Simon, văzut de mulţi istorici, dar şi economişti, ca *„adevăratul precursor al tendinţei instituţionaliste a secolului al XX-lea, care a creat piaţa comună"* [3], afirma că *„tot ce are comun societatea europeană se poate raporta la ştiinţă, arte, legislaţie, comerţ, administraţie şi industrie"* [4].

Ceea ce se numeşte în mod curent cultură europeană este de fapt o construcţie hibridă. E greu de stabilit ce a contribuit la acest amestec la „începuturile" culturii europene în spaţiul mediteranean de acum cinci milenii înaintea erei noastre, venind din sud – Egipt şi Africa – şi din est – Asia Mică, Asia Centrală, India şi chiar China. Cu siguranţă scrisul, o sumedenie de reprezentări religioase încă înaintea creştinismului, geometria, aritmetica, roata şi multe altele. Hibridă sau nu, şi cu toate ciudăţeniile şi diferenţele dintre naţiuni, în Europa cei aproximativ 4000 de ani de istorie *„au dat naştere unui spirit al limbii, al concepţiilor, obiceiurilor şi instituţiilor uimitor de asemănător"* [5], pe care Friedrich Schlegel credea că le poate localiza *„în multe urme rămase din timpurile vechi, în originea similară şi comunitară a culturii lor"* [6]. Tendinţa etnicizării identităţii culturale este astăzi una dintre reacţiile cele mai virulente la adresa presiunii globalizarii, care la rândul său o generează. Însă Schlegel argumentează mai departe: *„La toate acestea se mai adaugă şi o religie comună, foarte ferită de toate celelalte. Şi-apoi, formarea acestei mase populare ciudate este atât de strâns legată, atât de bine consolidată, atât de uşor ir fluenţabile părţile sale componente; în ciuda oricăror d ferenţe, are atâtea calităţi comune, se îndreaptă atât de vizibil către un ţel comun, încât nu poate fi văzută al fel decât ca un tot unitar"* [7]. Tensiunea sau criza terminologică resimţită de ştiinţele umaniste culturale a devenit realitate, dacă ne amintim de definiţia aproape sarcastică a lui Adorno şi Horkheimer, în *Dialektik der Aufklärung*, conform căreia *„von Kultur zu reden immer schon gegen die Kultur war"* (a vorbi despre cultură a fost dintotdeauna împotriva culturii).

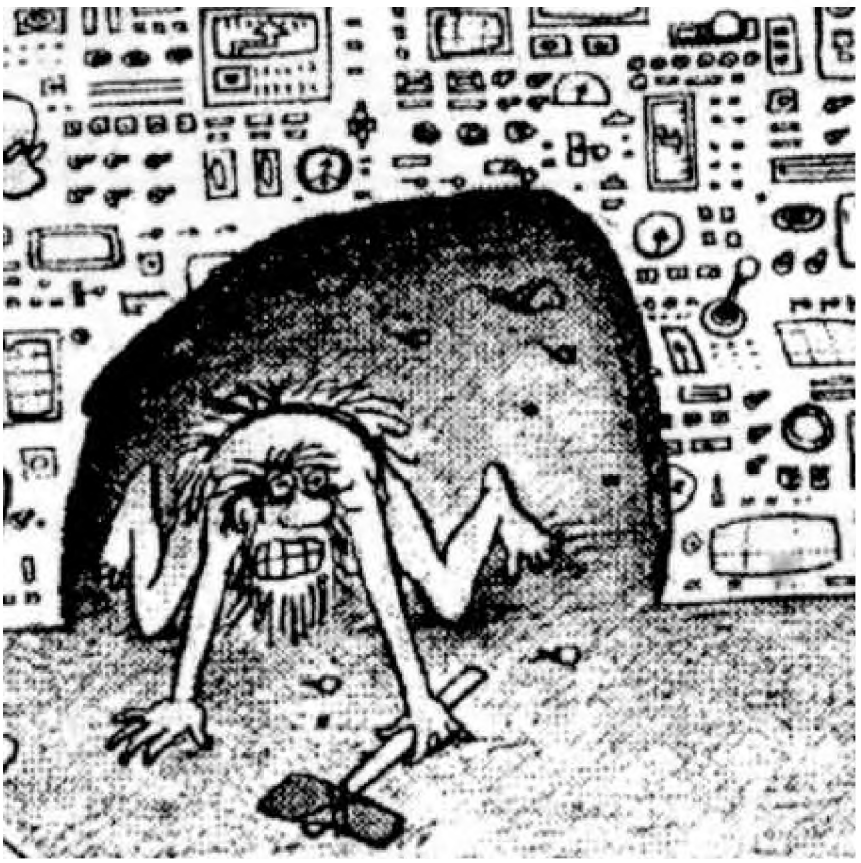
În trecut, Europa dezvoltase o eficienţă spirituală ce nu poate fi aşteptată pur şi simplu de la Statele Unite ale Europei (de Vest). Edmund Burke putea scrie în 1796 că unui european nici o ţară a Europei nu-i poate fi cu adevărat exil (*„No European can be a complete exile in any part of Europe"* [8]), nu pentru că Europa ar fi fost o realitate politică, ci pentru că era o idee eficientă din punct de vedere politic. După 1992 fraza lui Edmund Burke nu va mai fi o maximă spirituală în statele Comunităţii Europene, ci doar formularea unui drept legitim implicit; în afara Comunităţii Europene însă, se pare că nu va fi luată nici ca maximă, nici ca drept legitim. După 1992 această Europă va fi o comunitate de bunuri bazată pe avantajul reciproc, nu o *„uniune finţită"*, cum se exprima Leopold von Ranke. Pentru că acea parte a Europei unificată în 1992 va alcătui o uniune cu scop economic, o comunitate de producţie şi de piaţă puternică şi conştientă de puterea ei. Va fi realizarea târzie a „economiei comune" europene pe care Walther Rathenau o propagase încă de la sfârşitul Primului Război Mondial. Dificultăţile de adaptare în chiar interiorul său sunt mari; este nevoie de o imaginaţie socio-politică bogată pentru a nu bloca procesul de unificare economică a Europei, prin chiar inegalităţile sociale încă existente în anumite regiuni ale continentului, sau a nu îi răpi legitimitatea.

Aşa cum anul 1789 şi-a pus adânc amprenta pe secolul al XVIII-lea, tot aşa secolul al XX-lea va fi marcat de anul 1989, acel an de graţie care, într-o oarecare măsură, abia acum rotunjeşte Revoluţia Franceză şi corectează, prin pacifismul revoluţiilor din Europa Centrală şi de Est, rătăcirile Terorii.

În cadrul Europei comunitare, procesul de unificare a devenit de mult rutina birocraţilor şi a specialiştilor în economie; în schimb, responsabilă cu sentimentul schimbării în Europa Centrală şi de Est, ba chiar susţinută şi îndemnată timp îndelungat de către carisma, stilul şi mâna foarte vizibilă a lui Mihail Gorbaciov, a fost *inteligenţia*. În Europa e nevoie de un salt înapoi în timp până la cumpăna secolelor, până la afacerea Dreyfus, pentru a putea găsi o situaţie politică în care intelectualii să fi avut o influenţă publică la fel de mare ca György Konrád şi Václav Havel, Milan Kundera, Czeslaw Milosz şi Bronislaw Geremek în ultimii ani cu dezbaterea provocată de aceştia asupra „Mitteleuropa".

În ultimii ani, neclaritatea termenului a reprezentat un avantaj. *Mitteleuropa* era mai curând o parolă magică şi o utopie decât o provincie culturală sau chiar geografică exact conturabilă. Deoarece nu se poate ajunge la un consens asupra delimitărilor politice, economice şi culturale ale acestei regiuni, până astăzi a rămas controversată întrebarea în ce ar consta oare specificaţiile Europei Centrale, ale istoriei şi structurii sale sociale. Aceasta e valabilă atât pentru rolul specific al nobilimii şi al evreilor, cât şi pentru afirmaţia că Europa Centrală ar aparţine acelor regiuni culturale în care barocul şi romantismul şi-au pus amprenta mai adânc decât iluminismul, în vreme ce supremaţia catolicismului încă mai împiedică instaurarea modernităţii. La fel de controversată este şi observaţia finală că pentru *Mitteleuropa* un fenomen permanent îl reprezintă, nu în ultimul rând, compensarea lipsei de succes economic prin radicalism intelectual. Atitudinea spirituală rezultată de aici se defineşte mai curând prin ironie decât prin patos. Încrederea plină de speranţă în puterea ideilor şi în eficacitatea literaturii este mare. Utopia este mai puţin o fugă de realitate, cât încercarea de a-şi aduce mai aproape, sperând şi scriind, o realitate mai bună prin puterea gândului şi a cuvântului. În aceste ţări, cu puţine excepţii, inteligheţia literară a fost mai eficientă din punct de vedere politic decât cea ştiinţifică, atât în interior, cât şi înspre exterior.

Montesquieu scria odată că dacă dintr-un stat nu se aude gălăgie de ceartă, putem fi siguri că acolo nu e libertate. Intelectualii Europei Centrale şi de Est au fost conducătorii unei *„culturi certăreţe"* [9] care a dilatat în mod dramatic limitele libertăţii pe continentul nostru la cumpăna spre revoluţiile europene paşnice. Viteza ameţitoare cu care reputaţia intelectuală s-a transformat în influenţă politică a fost determinantă pentru evenimentele revoluţionare din Europa Centrală şi de Est. Intelectualii au ajuns să ocupe posturi înalte şi foarte înalte: Václav Havel, dramaturgul şi eseistul, în Cehoslovacia, Arpád Göncz, anglistul şi traducătorul lui John Updike, în Ungaria. Carierele politice din trecutul apropiat ale scriitorilor şi oamenilor de ştiinţă central- şi est-europeni nu se bazează nici pe experienţa lor politică, nici pe vreo experienţă economică, ci pe onestitate artistică şi ştiinţifică, precum şi pe un simţ comunitar moral. O urmare a acestui fapt a fost că în anii următori revoluţiilor paşnice în Europa s-au ciocnit două culturi politice. De partea ţărilor sărace se aflau intelectuali cu un înalt credit moral, dar fără experienţă, de partea ţărilor bogate găseam specialişti cu o experienţă nemaipomenită, însă interesaţi doar marginal de probleme de moralitate. Această ciocnire a unei culturi politice a experţilor cu o cultură politică



Constantin Pavel

a moraliştilor a devenit un element hotărâtor al politicii europene.

Faptul că procesul european de unificare încununat de succes – cum se profilează el deja în Vest – va aduce cu sine o pierdere funcţională şi substanţială a inteligenţiei literar-culturale poate părea un preţ mic pentru avantajele economice şi politice ale unificării. Rămâne însă de luat în serios pericolul unei de-diferenţieri a culturii europene. Spiritul european, spunea Ranke, se hrăneşte întotdeauna din contradicţiile culturilor naţionale europene. Nivelarea lor treptată ar fi fatală din punctul de vedere al politicii culturale. Exclamând: *„Il n'y a que des européens!"*, Rousseau nu ridica nicidecum în slăvi adeverirea unui vis mult visat. Mai curând deplângea, cum o făcea şi Herder din perspectiva germană, dispariţia treptată a caracteristicilor naţionale europene şi a specificului naţional. „Europenii" *„îşi sacrifică la nevoie toate literaturile şi culturile specifice în schimbul unor himere"*[10], profeţise Jakob Burckhardt când, vorbind despre acei *„terribles simplificateurs"*, se referea în mod semnificativ la viitorii cârmuitori ai Europei.

Una din temele viitoarei politici culturale europene va fi să nu nege discrepanţa temporală între economie şi politică, pe de o parte, şi cultură, pe de altă parte, ci, dimpotrivă, să o cultive. În prezent se pune problema dacă intelectualii europeni nu vor mai trebui să se preocupe de problemele pe care le va aduce cu sine procesul încununat de succes al unei uniuni europene complete. E mai probabil că se va forma o Europă în mare parte unită în ceea ce priveşte ideile de bază politice, economice şi juridice, însă mult mai divergentă decât înainte din punctul de vedere al realităţii condiţiilor de viaţă şi al realizărilor personale. Se poate observa astăzi deja formarea acestei noi asimetrii temporale a realităţilor europene. Revenirea naţionalismului în Europa Centrală şi de Est este o consecinţă directă, căci noile naţionalisme europene nu sunt naţionalisme ale mândriei, bunăstării şi entuziasmului; ele sunt mişcări compensatorii, în care se reflectă resentimente, deprivilegiere şi complexe de inferioritate – şi care, din acest motiv, poartă în ele sâmburele conflictului.

Europa unită nu este un rezultat modern, economic sau politic, ci un ideal pe care îl susţin de o mie de ani cele mai luminate spirite ale sale, cei care au văzut în perspectivă. Homer însuşi îl numea pe Zeus *'eurcpos'*, adică *'cel care vede departe'*. Cu acest fond genetic, Europa intelectuală se întreabă de aproape un secol care îi sunt adevăratele scopuri pe care vrea şi poate să se bazeze, îndeplinindu-şi idealurile, care ar fi valorile noastre specifice care ar lipsi umanităţii dacă Europa s-ar nărui brusc. Paul Valéry le creionează clar în 1924, atunci când afirmă că cele trei surse ale oricărei culturi sunt Roma, creştinismul şi Grecia, iar un alt bun european, Benedetto Croce, îndrăzneşte chiar să afirme *„germinarea unei noi conştiinţe, a unei noi naţionalităţi"*[11], cea europeană. Totuşi, în contextul 'unităţii în diversitate', Charles Dawson îl contrazice pe Croce cu afirmaţia: *„nimeni nu a îndrăznit vreodată să numească Europa o naţiune"*, căci, spune el, aceasta ar da naştere unui nou naţionalism, de unde istoria s-ar repeta: *„Dacă totuşi civilizaţia noastră vrea să supravieţuiască, este esenţial ca ea să atingă o conştiinţă europeană comună şi un simţ al unităţii sale istorice şi organice"*[12].

■

NOTE

1. MONTESQUIEU, *Pensées et maximes*, în *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1954.
2. ORTEGA Y GASSET, în DENIS DE ROUGEMONT, *28 siècles d'Europe*, Paris, Christian de Bartillat, 1990, p. III.
3. DENIS DE ROUGEMONT, *op. cit.*, p. V.
4. SAINT-SIMON, *Mémoires (1707–1716). Additions. Journal de Dangeau*, vol. 3, Paris, 1984, p. 58.
5. AGRIPPA VON NETTESHEIM, *Die Eitelkeit und Unsicherheit der Wissenschaften und die Verteidigungsschrift*, FRITZ MAUTNER (ed.), München, Georg Miller Verlag, 1913, vol. I, p. 108.
6. F. SCHLEGEL, *Über das Studium der griechischen Poesie*, ediţie critică de ERNST BEHLER, Schöningh, München, Paderborn, 1958, p. 225.
7. *Ibidem*.
8. EDMUND BURKE *Reflections on the Revolution and other Essays*, London, 1912, p. 83-84.
9. WOLF LEPENIES, *Aufstieg und Fall der Intellektuellen in Europa*, Berlin, München, Reclam, 1992.
10. JAKOB BURCKHARDT, cit. după HEINZ GOLLWITZER, *Europabild und Europagedanke. Beiträge zur deutschen Geistesgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, München, 1951, p. 405.
11. B. CROCE, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Paris, Librairie Plon, 1960.
12. CH. DAWSON, *The Making of Europe*, New York, Meridian Books, 1932.

agendă

Cultură în Silvania

■ *Gabriel Vasiliu*

Simpozionul „Spiritualitatea Ţării Silvaniei de-a lungul istoriei"

Între 4 şi 6 octombrie a.c., la Zalău, Academia Română, în colaborare cu alte douăsprezece instituţii, a organizat simpozionul „Spiritualitatea Ţării Silvaniei de-a lungul istoriei". Lucrările simpozionului au fost structurate pe 6 secţiuni; cercetările de istorie, cum era şi firesc, au fost majoritare: cronologie absolută şi relativă în La Tène-ul transilvănean; istorie veche şi medie; istorie modernă; istorie contemporană; etnografie şi folclor, literatură, lingvistică; învăţământ – didactică. S-au programat 127 de comunicări, cu autori (profesori universitari, cercetători, muzeografi, arhivişti, profesori din învăţământul liceal şi gimnazial) din 19 localităţi din ţară.

Alături de luările de cuvânt ale oficialităţilor locale, în frunte cu prefectul Tiberiu Marc, s-au transmis şi mesaje din partea preşedintelui Academiei Române, dl Eugen Simion, prin persoana academicianului Camil Mureşanu, din partea Ministerului Educaţiei şi Cercetării, prin prof. dr. Vasile Molan, ale rectorilor Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, Universităţii din Oradea şi Universităţii „Vasile Goldiş" din Arad.

În 4 octombrie s-a dezvelit bustul împăratului roman Marcus Aurelius Antoninus (Caracalla), cel care, în timpul domniei sale, a vizitat Porolissumul; bustul este opera sculptorului Victor Goga. Prezentarea făcută de profesorul universitar D. Protase a adecvat informaţia ştiinţifică la ineditul momentului. În zilele de 5 şi 6 octombrie, invitaţii au vizitat o serie de aşezări cu rezonanţă istorică din judeţ: Bădăcin, Ip, Şimleu Silvaniei, Bobota, Bocşa, Guruslău, Jibou, Treznea, Moigrad-Porolissum. Participanţii au avut posibilitatea să asculte intervenţiile academicianului C. Mureşanu, luările de cuvânt ale profesorilor şi elevilor, însoţite de microprograme artistice. În toate aceste localităţi, organele locale au făcut o primire în care ospitalitatea sălăjeană nu s-a dezminţit.

Această reuşită sesiune, care a avut loc într-un oraş recent intrat în rândul celor universitare, cunoscut într-un timp, dar şi acum, pentru Muzeul Judeţean de Istorie şi Artă şi şcolile sale, a fost prima desfăşurată sub egida Academiei Române. Sesiunea a fost organizată de un colectiv bine închegat, din care s-au remarcat prof. dr. I. Ciocian, prof. L. Bordaş şi prof. Gh. Chende-Roman.

O nouă revistă de cultură la Zalău

Încă din 1940, an de tristă amintire pentru mulţi locuitori ai judeţului Sălaj, apărea sub conducerea profesorului Leontin Ghergariu şi a lui Graţian Mărcuş o revistă care se încadra curentului cultural al timpului, intitulată *Ţara Silvaniei*. A avut un destin trist, apărând doar un singur număr.

În dorinţa de a continua o tradiţie, după 62 de ani apare la Zalău o publicaţie intitulată *Silvania*, cu subtitlul: *Cultură – Culte – Patrimoniu*. Este o revistă trimestrială editată de Direcţia pentru Cultură, Culte şi Patrimoniu Cultural Naţional Sălaj (DCCPCNS), cu sprijinul nemijlocit al Ministerului Culturii şi Cultelor.

Au apărut până în prezent trei numere, în martie, iunie şi septembrie.

La rubrica de *cultură*, cititorul descoperă grupaje de: *eveniment*, *corfesiuni*, *kalende*, *eseu*, *retrospectivă editorială*, *cronică literară*, *galerie lirică*, *medalion poetic*, *debut*, *prozatori în prim-plan*, *proză scurtă*, *traduceri*, *însemnări de jurnal*, *cartea de pe noptieră*, *note de lectură*, *limba noastră*, *ex-libris*, *ethnos*, *artă* şi *puncte de vedere*. Rubrica dedicată *Cultelor* este, la rândul ei, divizată în grupaje: *cuvânt de învăţătură creştină*, *cartea de religie*, *biserica din suflet*, *gând şi faptă*, *monografii*, *cultură religioasă*. În rubrica *Patrimoniu* găsim articole referitoare la arheologie şi monumente. În ultimele pagini (din cele aproximativ 120) cititorul poate să se informeze despre ce şi-au propus cei care conduc destinele culturale ale judeţului. Fiecare număr începe cu un *Editorial* semnat de Gheorghe Chende-Roman, directorul DCCPCNS şi membru al colectivului de redacţie. Ele sunt, de fapt, articole-program: *De ce Silvania?* (nr. 1), *De ce un Muzeu al Ţării Silvaniei?* (nr. 3). Conducerea revistei este completată de Ileana Petrean-Păuşan, secretar de redacţie, de Iuliu Suciu, redactor-şef, şi de cei doi redactori-şefi adjuncţi, Marcel Lucaciu şi Viorel Mureşan. De ţinuta grafică a publicaţiei se ocupă Dorel Moraru şi Ovidiu Ghilea.

De ce Silvania? Pentru că în Ţara Silvaniei lui Simeon Bărnuţiu *„bate un vânt de primăvară"* şi prospeţime intelectuală. Ce s-ar bucura Leontin Ghergariu, Graţian Mărcuş, Valentin Dărăban, Vasile Lucăcel să poată citi revista!

■

Profesorul Sever Dumitraşcu

■ *Sorin Şipoş*

L-am întâlnit cu ani în urmă pe Profesor în Biblioteca Muzeului de Istorie din Cluj-Napoca. Era într-o zi friguroasă de toamnă târzie, mai precis, într-o dimineaţă întunecoasă în care o mână de studenţi din anul I de la istorie-filosofie ne luptam cu aburii dulci ai somnului de dimineaţă, somn încurajat de lumina lăptoasă din bibliotecă, pierduţi între rândurile eroice ale *Dialogurilor* lui Platon, când din sala de dincolo, dinspre birourile profesorilor Protase şi Piso, a ieşit un Om. Ne-a surprins prin faptul că în locul pălăriei elegante, burgheze şi intelectuale, personajul purta deja consacrata *bască proletară*, iar la subsuoară strângea o servietă, e drept, cam trecută. Îl urma îndeaproape unul dintre profesorii clujeni, Ioan Piso, epigrafist de renume, având o atitudine suverană şi paternală. Ce mai, eram doar în inima Clujului universitar şi academic, locul unde se mai vorbea de dinastia Daicoviciu. Cei doi s-au îndreptat spre uşa bibliotecii, schimbând oarece politeţuri, după care profesorul Piso s-a reîntors în birou. Trecând prin faţa noastră, ştiind că printre cei 25 de studenţi din anul I cinci eram bihoreni, s-a simţit parcă dator să ne spună următoarele: *„A fost Dumitraşcu, directorul Muzeului Ţării Crişurilor din Oradea“*. Atunci am auzit pentru întâia dată de Profesorul Sever Dumitraşcu.

Momentul respectiv nu ar fi avut nici o semnificaţie, probabil, dacă, peste ani, destinul nu m-ar fi readus în locurile natale, la Oradea. Aici, la Universitatea din Oradea, la Facultatea de Ştiinţe şi Litere, l-am reîntâlnit şi *l-am cunoscut cu timpul* pe Domnul Sever Dumitraşcu. Avusesem chiar o mică experienţă comună a şantierelor arheologice la Ulpia Traiana Sarmizegetusa. Ne-au apropiat la început problemele zilnice ale catedrei, adresele, hârtiile, acreditările, reacreditările, toată această activitate obositoare, uneori, ba chiar, la un moment dat, pentru tineri, enervantă. Cum eram proaspăt angajat, părea firesc să particip alături de şeful de catedră la rezolvarea unor astfel de probleme. Aşa a început colaborarea cu Profesorul Sever Dumitraşcu, în cadre oficiale, în formule de genul *domnule preparator Şipoş*, *„tovarăşul“ Şipoş*, iar, mai apoi, în anii din urmă, în forma: *Sorin*; iar când dorea să fie ironic: *domnule „academician“*, sau, din nou, *domnule lector*, când Profesorul avea ceva pe suflet. În fapt, dintr-o simplă privire, din formula de adresare îmi dau seama care e starea Domniei sale.

La început n-am ştiut că „poteca“ pe care pornisem dimpreună cu dânsul era, în fapt, un veritabil „drum“, o experienţă iniţiatică în tainele omeniei, modestiei şi cunoaşterii. M-a surprins că niciodată nu mi-a cerut să fac ceva, ci, de fiecare dată, m-a rugat să rezolv o problemă sau alta. Apoi, că de fiecare dată după ce rezolvam împreună o problemă, pe drumul spre casă, ne abăteam pe la o cafenea. Aşa am început să-l cunosc şi să-l înţeleg pe Sever Dumitraşcu. Am văzut uşurinţa cu care se mişca în literatura istoriografică, am aflat de raporturile Domniei sale cu profesorii Universităţii din Cluj: Ioan Lupaş, Silviu Dragomir, I.I. Russu, Constantin Daicoviciu, David Prodan, Ştefan Pascu, Hadrian Daicoviciu şi alţii. Prin dânsul, legătura cu mediul universitar clujean, de care mă despărţisem cu regrete, era benefic continuată şi într-o manieră inedită. Domnia sa îşi iubeşte dascălii necondiţionat, dar în egală măsură iubeşte adevărul: *Amicus Plato, sed magis amica veritas*. Deci, nu de puţine ori, Profesorul Sever Dumitraşcu a criticat acolo unde a crezut de cuviinţă, a sancţionat comportamentul şi morala îndoielnică a unora. *„Ţine minte cât vei trăi ce-ţi spun acum: fără moralitate şi fără sensibilitate nu există ştiinţă.“* O frază rostită de Domnia sa până la epuizare, uneori.

Adevărul omeneşte posibil pentru orânduirea binelui, adică adevărul în măsura în care omeneşte putem să-l găsim şi să-l punem în slujba binelui, a umanităţii. Apoi, scrisul istoric să fie unul de atitudine, iar istoricul un veritabil soldat care luptă pentru adevăr, asemenea ziariştilor şi corespondenţilor de pe front, care nu de puţine ori cad victime în lupta dusă pentru a-şi informa corect cititorii, sunt câteva din sintagmele propuse de Domnia sa. Unele surprind prin firesc şi simplitate. Îmi amintesc de o discuţie purtată, într-o zi cu ploaie, din primăvara anului 1994, despre şansele integrării României în Comunitatea Europeană, despre cum s-ar putea trăi mai bine etc., probleme care îl frământă sincer. Mi-a spus atunci că o vizită a Sanctităţii sale papa Ioan Paul II-lea în România ar rezolva multe probleme, condamnând autorităţile că nu fac nimic în acest sens. Ortodoxist convins, m-am făcut că nu aud. Ideea era frumoasă, într-un real spirit ecumenic, dar era departe de gândurile politicienilor. Văzând că nu spun nimic, Domnia sa nu s-a lăsat şi a repetat de mai multe ori: Vizita Papei în România! Şi, în final, a râs, – de durere şi neputinţă –, ştiind că nimeni din România nu-i putea împlini la acea vreme visul. Vizita s-a făcut, dar după ce au trecut ani buni, şi a fost un mare succes.

Domnia sa mi-a propus să colaborez la îngrijirea volumului dedicat profesorului Dumitru Protase, precum şi la revistele *Munţii Apuseni* şi *Crişana Antiqua et Mediaevalia*. Îi mulţumesc pentru generozitatea şi încrederea arătate! Pe academicianul Ştefan Pascu, supus contestărilor după 1990 şi părăsit, Profesorul Sever Dumitraşcu l-a făcut membru de onoare al Fundaţiei Culturale *Munţii Apuseni*. De ce? Fiindcă deviza Domniei sale este să-l ajuţi pe om atunci când are nevoie. Precizez că Sever Dumitraşcu poate să fie aspru şi necruţător. Această atitudine este sesizabilă doar în problemele considerate de Domnia sa ca fiind grave, de viaţă şi de moarte. Vorbeşte urât de părinţi, scrie defăimător la adresa neamului românesc, ironizează-l pe ţăranul venit la oraş cu treburi, fii impertinent – şi pentru Domnul Profesor acea persoană nu va mai exista, decât ca o simplă prezenţă fizică.

Rar mi-a fost dat să întîlnesc pe cineva care se entuziasmează şi se bucură la vederea unui mugur primăvara devreme, la razele de soare, după o ploaie repede de vară, la mirosul de iarbă proaspăt cosită. Rar mi-a fost dat să văd pe cineva care suferă sincer la durerile milioanelor de români, care trăiesc astăzi în sărăcie. Nu întâmplător, Avram Iancu este pentru Domnia sa o veritabilă icoană tămăduitoare şi făcătoare de speranţe pentru un neam ce încă nu-şi găseşte calea.

Iată cât de mult pot să ne înşele aparenţele, – mă gândesc la prima întâlnire –, cu deosebire când este vorba de Profesorul Sever Dumitraşcu.

Domnule Profesor, vă mulţumesc că mi-aţi arătat cum se iubeşte meseria şi neamul, că m-aţi onorat cu prietenia Domniei voastre!

■

Cenaclu

■ *Laurenţiu Mihăileanu*

În şedinţa de joi, 5 decembrie 2002, a Cenaclului Uniunii Scriitorilor Cluj a citit proză Mihai Goţiu (două capitole dintr-un roman în lucru). La discuţii au participat: Lucian Pop („într-un magazin sătesc *aumperi*, nu *comanzi*“, „mă deranjează permanentul schimb de optică“, „*Ciuciulete* nu-mi pare nume de muntean“, „multe părţi ţin pe loc, parcă nu fac parte din textul citit“), Victor Cublesan („îmi place cum e structurată, e mult mai dinamică şi mai complexă decât în primul roman“, „nu-mi plac în schimb expresii ca, de pildă, *corolele copacilor au explodat*, plus alte expresii uzuale ce revin mult prea des“, „eroul principal ar trebui ceva mai fin conturat, întrucât scrisorile lui îl pun într-o lumină destul de proastă, făcând din el un personaj comun“), Daniel Moşoiu („fragmentele mi se par prea încărcate“, „scrisorile acelea şi le scrie lui însuşi“, „imagini preţioase, pretenţioase, pline de patetisme“, „ar fi bine să se debaraseze de unele formule cam prăfuite“, „am rezerve cu întoarcerile în timpul copilăriei, semănând prea bine cu cele din primul roman“), Claudiu Groza („efectul de bruscare, sesizabil imediat, vine din faptul că există trei, dacă nu patru tipuri de discurs foarte diferite unul faţă de altul“, „orizontul magic e eclipsat de o încărcătură de sentenţiozitate, de mesaj aforistic, de panseuri, ducând altfel la o cădere în patetic“, „confesiunea naratorială e populată de infantilisme, ceva mai mult decât nişte locuri comune“, „ceea ce se prefigurează însă structural este total tentant“), Nicolae Turcan („am întâlnit două orizonturi: unul al misterului, care captivează, anunţat printr-un joc de forţe, unul care, deşi nereuşit în faza actuală, îl poate antrena pe cititor, cât şi unul de un sentimentalism copilăresc, în porţiunile descriptive“; „e un joc neechilibrat şi inegal“) şi subsemnatul („n-aş spune că faţă de primul său roman, respectiv faţă de celelalte lecturi în cenaclu, Mihai Goţiu este heterogen, ci mai degrabă că nu a insistat îndeajuns asupra textului-ciornă, nerăbdător să vadă cum va fi el primit“).

■

Bordel

Scenariu realizat după Bezna de Leonid Andreev

■ *C.C. Buricea-Mlinarcic*

Penitenciar a fost un vis care s-a născut, într-o egală măsură, dintr-o nevoie inedită – din dorința de a-ni avertiza contemporanii si compatrioții că cine nu alege libertatea se alege inevitabil cu închisoarea – și din imboldul clasicizant de a nu lăsa să zacă în rafturile bibliotecilor o scriere celebră – Însemnările mele de Leonid Andreev, scriitor de la a cărui naștere au trecut mai bine de o sută de ani.

Dramatizarea Însemnărilor mele, proză scrisă în 1908, a avut la bază un amplu material documentar, foto și video (obținut la Penitenciarul de maximă siguranță de la Craiova), realizat de Cipriani și, respectiv, de Cătălin Ștefănescu, material ce a alcătuit apoi substanța unei expoziții fotografice și a unui film de televiziune care se bucură deja de celebritatea lui.

Spectacolul realizat în primăvara lui 2001 la Teatrul Național din Cluj, departe de a fi devenit o reușită, a fost totuși o experiență fundamentală pentru câțiva dintre realizatorii lui. Alături de proiectul scenografic al lui Constantin Ciubotariu, muzica lui Adrian Borza a fost cel mai devotat și mai docil actor al înscenării. Casandrele îngrozite de „moartea teatrului", de perspectiva sumbră a unui teatru total sul jugat de universul audiovizualului mediatic, au reprogat muzicii lui Borza, ca și textului de al fel, o prea mare doză de „filmicitate". E poate momentul să le reamintim acestor partizani fundamentaliști ai reteatralizarii teatrului, care țin de fiecare dată să ne avertizeze că filmul, chiar și în varianta sa de televiziune, nu e decît fiul nelegitim al teatrului, că independența o recîștigă totdeauna fiii, legitimi ori ba, și că strămunii nu ne pot servi decît drept standard…

Bordel, text care are, la rîndul lui, la bază o altă povestire a lui Andreev, – Bezna –, nu e, în esență, decît continuarea experimentului generat de Penitenciar. Și asta nu pentru că o narațiune andreeviană e din nou transmutată în formă dramatică, Bezna servind drept reper de inițiere al unui hipertext al cărui prim contact cu publicul, e drept, doar sub forma unui atelier teatral, s-a consumat pe 16 octombrie la sala Euphorion a aceluiași Teatru Național din Cluj. Continuitatea rezidă mai curînd din accentuarea elementelor componente ale sincretismului teatral, muzica lui Peter Venczel, de această dată, devenind un element compozițional determinant al structurii dramaturgice a spectacolului. Îngemănate în concepție, textul literar și muzica relevă deopotrivă metatemele actului teatral: insolitarea personajelor, – făcute trup cu dăruire de actorii Angelica Nicoară, Ovidiu Crișan și Anca Dămăcuș –, tragismul implicit generat de ceea ce Slavoj Žižek numește, recitindu-l pe Kant, Răul radical, răul ca atitudine etică ori ampl ficarea sincretismului prin integrarea în logica dramaturgică a inserturilor video realizate de Iulian Florea și Cătălin Ștefănescu. Dar teatralitatea lumii contemporane, teatralitatea citită ca formă extremă de cfirmare a ființei umane, și nicidecum ca un clișeu preluat mecanic din vremurile de glorie ale teatrului de acum un secol, rămîne tema predominantă a primului act al Bordel-ului. Act care, la rîndul lui, trebuie citit ca un „simplu" prolog al unui spectacol proiectat a fi reprezentat în orchestrația scenografică a lui Radu Chiorean.

Revoltă la bord, libret realizat în colaborare cu același compozitor entuziast care este Peter Venczel ar fi al treilea punct de reper. Dar despre asta altă dată… După ce Bordel-ul își va împlini pe deplin destinul.

Măști de Radu Chiorean

Personajele

Ulla, prostituată

Alex, zis Baronul, zis și Sfîntul, terorist

Pussy, animatoare

Locul acțiunii

Eros Center, un club de noapte elegant.

Actul 1

Scena 1

Ulla: Superclub superdotat cu supertinere superatrăgătoare îi invită pe superdomni la superdistracție! Bun venit la Eros Center! Welcome to Eros Center!

Alex: Hm… Aha! Așa arată… cuibușorul tău…

Ulla: Cuibușorul! Vorbești ca acum un secol! Frumosule, ăsta e locul meu de muncă.

Alex: Mda… E drăguț aici… la tine… Cred că aici mai e nevoie de ceva, de… vin, da, da, o sticlă de vin și de niște… fursecuri, hm…, fructe… Da, sigur, fructe. Da, da, fructe!

Ulla: Ai grijă, frumosule, la noi fructele sînt cam scumpe… Și nici cu nu cost prea puțin!

Alex: Nu contează. Nu-ți place vinul?…

Ulla: Eh, nu! Bine, o să comand doar două banane și un ananas. Ți-ajunge?

Alex: Da, da, mi-ajunge. Sigur!

Scena 2

Ulla sună „room-service-ul" stabilimentului. Intră Pussy cu o tavă plină de cferte. Pussy o convinge din priviri pe Ulla să "achiziționeze" toată tava, apoi se retrage discret.

Scena 3

Alex: Te rog să bei!

Ulla: Și tu?… Tu nu bei?!

Alex: Eu? Mda, o să beau mai tîrziu… Cum să-ți spun, eu… eu am băut nouă nopți întruna… Ăăă.. Două nopți… Da, da! N-am dormit o clipă, așa că acum… Da… Hm…

Ulla: Ce?!

Alex: Numai puțin… Doar o oră… Foarte puțin… Tu bea vin… Fără probleme… Mănîncă ă… asta… ananas… Bea vin!

Ulla: Ascultă, eu mă duc în salon. Și acolo se bea. Se ascultă muzică…

Alex: Nu! Te rog să rămîi aici. Știi, nu-mi place să dorm singur în cameră… Da, da. Da. Poți să dormi și tu. Da. Îți fac loc. Da, da. Îți fac loc… Sigur. Dar te rog să te culci la perete… Te deranjează?

Ulla: Nnu… De ce? Dacă tot ai plătit… Bine, la perete. Clientul nostru, stăpînul nostru!

Alex: Eh, n-o lua așa… Citește ceva… Da, da. O carte…

Ulla: O carte? Cine mai citește astăzi cărți?… Fii serios… Mă uit la televizor. Bine?

Alex: Mm… Bine ! Dar ia-i sonorul… Da, da. Sonorul… Ce bine e… Ce perne moi… Da…

Ulla: Ascultă, nu cumva ești reporter?

Alex: Ce? Reporter? Eu, reporter? Dar de ce? Nu-ți plac reporterii?

Ulla: Reporterii?… Reporterii sînt niște oameni foarte… interesanți…

Alex: Lasă asta… Mai bine spune-mi cum te cheamă… Da, da. Cum te cheamă?

Ulla: Pe mine? Ulla! Ulla mă cheamă!

Alex: Ulla? Ulla! Ce nume mai e și ăsta?

Ulla: Ascultă, tipule! Ascultă bine! Asta face parte din meserie. Din meseria mea. Înțelegi? Îți pierzi numele și îți găsești altul. E ca atunci cînd o femeie se mărită și ia numele bărbatului. Nu? Asta le place clienților! Nu? Ulla, da, Ulla! E un nume care le place clienților mei! Ulla!

Alex: Bine, bine… Ulla. Da, da. Ulla.

Scena 4

Scena televizorului.

Ulla porneşte televizorul. O secvenţă dintr-un film erotic. Ulla mimează cu una din bananele de pe tavă „ideea" de bază a filmului. Plictiseală. Zap. O secvenţă dintr-un documentar despre maimuţe. Ulla mimează ceea ce se petrece pe ecran mîncînd banana. Plictiseală. Zap. Imagini dintr-o emisiune de ştiri. Pe ecran apare chipul lui Alex în diverse posturi, filmat din unghiuri diferite de o cameră ascunsă. Filmul, care poartă menţiunea „Arhivă", e întrerupt de scurte inserturi fotografice alb-negru. Curioasă, Ulla porneşte sonorul televizorului.

Crainicul *(din off)*: ... Omul din imagine este urmărit de forţele de ordine. Alex, cunoscut şi sub numele de Sfîntul, zis şi Baronul, liderul organizaţiei teroriste LLL, „Lumină, Luptă, Libertate", a reuşit să dispară în scurt timp după atentat, în jurul orelor 24, în zona comercială a oraşului. Operaţiunea de căutare continuă. Purtătorul de cuvînt al poliţiei a declarat presei cu doar cîteva minute în urmă că importante forţe antitero, sprijinite de specialişti ai Interpolului, au fost amplasate în zona în care s-a produs explozia. Pînă la redactarea comunicatului oficial din partea poliţiei, accesul presei în zonă a fost interzis...

Ulla opreşte din nou sonorul televizorului şi urmăreşte consternată faţa lui Alex care picoteşte iepureşte. Ecranul televizorului e traversat de un avion de pasageri care zboară la mică altitudine deasupra unui oraş. Ulla se întoarce brusc şi închide televizorul.

Scena 5

Ulla: Hei! Scoală-te!

Alex: Hm... Ce e?

Ulla: Ce să fie? Scoală-te!

Alex: Ce? Ce-ai spus?...

Ulla: Ce-am spus? Să te scoli, asta am spus. Gata, ajunge! E cazul să terminăm cu circul ăsta! Gata. Scoală-te. Aici nu-i azil de noapte, e bordel! Gata, ajunge!

Alex: Ce-ai? Eşti beată? Încetează!

Ulla: Gata, ajunge! Scoală-te!

Alex: Ai grijă că...

Ulla: Că ce? Că mă-mpuşti? Ce-ai în buzunar? Un pistol? Ei şi? Împuşcă-mă, hai, împuşcă-mă! Împuşcă-mă! Vreau să văd şi eu cum mă împuşti. Cum vine asta? Vii la o femeie, la o profesionistă, la o curvă de lux şi te culci. Ba mai şi sforăi. „Eu dorm puţin, tu bea vin."

Alex: Ţi-am spus că...

Ulla: Că ce? Credeai că aşa, ras, tuns şi frezat nu te mai recunoaşte nimeni?

Alex: Ţi-am mai spus că...

Ulla: Termină cu circul ăsta! Nu mai juca teatru!

Alex: Nu joc teatru. Nu-mi place teatrul!

Ulla: Nu-i place teatrul! Ce să spun! Ai fost vreodată la teatru? Sau te-ai dus şi la teatru ca să dormi? Ai sforăit şi la teatru? Erai şi atunci după două nopţi nedormite?

Alex: N-am dormit la nici un teatru!... Deşi... De cîte ori mă duc la teatru mi se cam face somn... Nu-mi place teatrul...

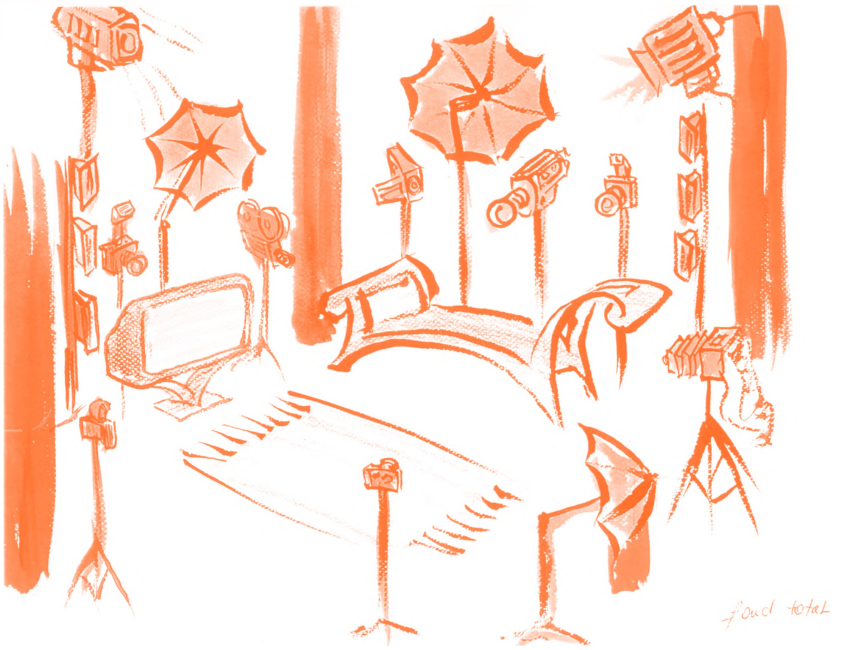
Ulla: Oh, nu-i place teatrul. Nu-i plac nici femeile... frumoase. Dar ce-ţi place?

Alex: Eh, da. Da. Nu-mi place teatrul pentru că se face prost.

Ulla: Oh, nu! Uite unde zăcea marele critic! Teatrul se face prost! Ce să spun...

Alex: Da. Da, se face prost! Teatrul de azi e un teatru al simulării, înţelegi?

Ulla: Mda. Şi ce-i cu asta? Doar n-ai vrea ca teatrul să-l învie pentru tine pe Richard al III-lea



Schiţe de decor de Radu Chiorean

cel adevărat ori pe Romeo şi Julieta. Asta e teatrul. Simulare! Nu? Simulare...

Alex: Să nu-mi spui că te pricepi şi la teatru...

Ulla: Eh, nu!... Asta e! Mesceria... Da... E mai uşor să simulezi un orgasm decît o erecţie. Nu?...

Alex: Da... Dar... Ştii... Astăzi orice piesă... veche sau nouă e construită în întregime pe simulare şi pe mască...

Ulla: Chiar nu înţelegi nimic? Asta e teatrul! Simulare! Joc!

Alex: Mda... Un joc... Ce-i aia joc? „Joc". Da... E un cuvînt uzat în ultimul hal! Un cuvînt folosit alandala. Teatrul e un joc... Da. Un joc de-a ce?

Ulla: Un joc de-a... totul. Nu?

Alex: Da... De-a totul! Ce ştii tu ce-i aia joc?

Ulla: Nu! Nu ştiu... Nu. Dar ce crezi că fac eu aici în fiecare zi? Joc! Mă joc! Mă joc de-a îndrăgostita pentru clienţii romantici, de-a nevasta tandră pentru cei comozi, de-a desfrînata pentru cei ce n-au avut mai multe femei decît degetele de la o mînă... Nu? Da! De-a mama iubitoare pentru tine care sforăi liniştit după ce-ai aruncat nu ştiu ce dracu' în aer...

Alex: Da! Bine, bine... Stai că ne putem înţelege. Da. Înţeleg! Înţeleg. Înţeleg foarte bine... Uite, am fost odată la un carnaval organizat de nişte artişti. Era un plictis de-ţi venea să plîngi, nu alta. Aşa... cum se întîmplă la carnavalurile noastre şi la alte sărbători vesele... Era un parastas... Îţi venea să intonezi un recviem! Dar s-a întîmplat ceva neobişnuit şi plăcut totodată... Am început cu toţii să ne jucăm. Era ridicol şi stupid, dar totul era făcut cu mult talent... Ştii, eu unul îi apreciam foarte mult pe actorii ăia. Dar atunci mă uluiau de-a dreptul. La început n-am vrut să joc şi eu. Era... penibil şi nu mă pricepeam deloc, dar m-am lăsat atras pe nesimţite şi am început să joc şi eu ceva. Ceva de care rîdeam chiar şi eu. Dar... Da. Da... Nu exista public, eram doar interpreţi acolo. Da... Înţelegi? Da?

Ulla: Eh, nu! Mă crezi tîmpită? Ai jucat şi tu! Dacă n-o făceai ai fi fost ca unul din copiii ăia plîngăreţi pe care ori nu-i lasă părinţii, ori îi respinge prietenii. Ăia care stau pe margine plini de invidie şi cu lacrimile pe obraz. Sigur că înţeleg!

Alex: Da? Păi ăsta-i sensul jocului! Da.

Ulla: Şi mie-mi spuneai că nu-ţi place teatrul. Nu?

Alex: Da, da. Ăsta-i sensul jocului. Dar e şi actul de condamnare la moarte al teatrului! Da! Condamnare la moarte!

Ulla: Să nu-mi spui că acum vrei să împuşti şi teatrul! Eh, nu...

Alex: Nu trebuie să-l împuşc eu. Da... E actul de condamnare la moarte al unui teatru care ne obligă să stăm pe banii noştri în sală, să fim invidioşi şi să rîdem neputincioşi, indiferenţi şi reci. Teatrul bazat pe joc e de neconceput fără participarea spectatorilor. Da! Altminteri e o batjocură şi o ofensă. Asta e! Da.

Ulla: Înseamnă că n-ai mai fost demult la teatru. Nu?

Alex: Ba da. Am fost.

Ulla: Şi?

Alex: Am văzut tentativele alea, la care te gîndeşti tu, de a-l apropia pe spectator de scenă, de a-l băga în cor. Da. Am văzut trucurile alea „geniale" ale regizorilor care împing scena pînă la mijlocul sălii în aşa fel încît spectatorii de la margine ei să pară spectatori. Da, am văzut...

Ulla: Nu, zău? Şi ce-ai vrea? Piese despre un om foarte obişnuit care nu a făcut altceva decît să treacă pe o stradă obişnuită, gîndindu-se la cele mai obişnuite lucruri şi care la un moment dat vede o firmă din cele mai obişnuite... Nu? Şi în timp ce stă de vorbă cu vînzătorul striveşte o molie... Nu? Asta vrei? Trei surori? Trei nurori? Trei... Cehov?!... Asta vrei? Uită-te la telenovele.

Alex: Da, cred că nu m-ai înţeles. Da. Spuneam că teatrul... bazat pe joc...

Ulla: Ludic. Nu?...

Alex: Da... Teatrul ludic a dispărut şi s-a împrăştiat în viaţa de toate zilele. Lumea joacă pentru sine. Fără spectatori... Da. Fiecare pentru el...

Ulla: Oh, nu... Ce de actori pe lumea asta...

Alex: Da, da. Actori. Sigur. Da. N-ai văzut? Gimnastici şi dansuri ritmice. Da. Talk showuri, „Iartă-mă", „Din dragoste", „Surprize, surprize".... Da. Punkişti cu feţe vopsite şi costume de carnaval care bîntuie pe străzi şi prin pieţe... Da. Mmm... jocul...

Ulla: Ludicul, nu?

Alex: Da... ludicul se întoarce la casa părintească a vieţii precum fiul rătăcitor din pribegia-i fără voie...

Ulla: Asta nu! Fără parabole, te rog. Fără citate! Nu mă catehizezi tu pe mine! Mai rămîne să-mi vorbeşti şi păcatul originar. Nu, asta nu! Vorbeam despre teatru. Nu? Unde mai e teatrul?

Alex: Este. Da. Este. Sigur că este. Numai că nu mai e o clădire impozantă cu poliţişti în uniformă de gală la intrare...

Ulla: Nu? Ah, da. Da, da. Ştiu, ştiu. Punkiştii, talk showurile... Jocul care se întoarce la casa părintească a vieţii... Nu?

Alex: Nu! Secolul nostru va scoate teatrul ludic din ungherul lui strîmt în spaţiul liber al străzilor şi pieţelor. Da...

Ulla: Da, am auzit de asta. Da, da... Trupa pe butoaie! „Aşteptînd-o pe Godette" în curtea Palatului Bánffy, „Aşteptîndu-l pe Grivei" la sinagoga veche...

Alex: Nu! Mă rog, cine ştie... S-au scris deja scenarii, nu ştiu cum să le spun altfel, pentru reprezentaţii la care să participe un oraş întreg cu mai multe milioane de locuitori. Dar ce spun eu? Doar un oraş?

Scena 6

Scena televizorului.

Alex porneşte plin de mîndrie televizorul. Pe ecran apare imaginea unui avion de pasageri care survolează la mică altitudine un oraş. Avionul loveşte în mod voit cornişa unei clădiri impozante. Lovită de comandoul kamikaze, clădirea explodează spectaculos, ca un imens şi fastuos efect pirotehnic.

Alex: Mai tare decît pe Broadway! Mai tare decît la Hollywood!

Ulla smulge din mîinile lui Alex telecomanda şi o trînteşte cu zgomot de pămînt. Imaginea dispare.

Scena 7

Ulla: Nu! Dumnezeule! Cît eşti de nemernic! LLL! Lumină, Luptă, Libertate!... Libertatea care ucide!

Alex: Gura! Taci! Ai înebunit?! Eşti beată? Crezi că am nevoie de hoitul tău scîrbos? Crezi că pentru tine am venit aici? Jigodie, ar trebui să fii bătută măr în piaţa publică!

Ulla: Doamne Dumnezeule!

Alex: Şi mai sînteţi şi compătimite! Da... Toată scîrboşenia asta ar trebui distrusă... Da, da. Distrusă. Laolaltă cu toţi cei care sînt ca voi, toate jegurile astea... Da. Cine credeai tu că sînt eu? Eu!

Ulla: Tu? Tu eşti bun? Nu? Da? Eşti bun?

Alex: Da. Da, sînt bun. Am fost cinstit o viaţă întreagă! Cinstit şi curat! Şi tu? Tu cum eşti? Tu cine eşti, curvă nenorocită?...

Ulla: Bun!...

Alex: Da, sînt bun. Mîine-poimîine o să mă duc să mor pentru oameni... Dar tu? Tu o să ţi-o pui cu călăii mei. Du-te, du-te şi cheamă-i pe ofiţerii care le-o trag „colegelor" tale! O să le arunc la picioare hoitul tău înainte ca ei să spargă uşa! Na, luaţi-vă hoitul! Du-te! Cheamă-i!... Ce-i?

Ulla: Cu ce drept crezi că tu poţi fi bun, iar eu rea? De ce crezi că eşti atît de bun?

Alex: Nu ştiu. Da. Nu ştiu. Aşa m-oi fi născut...

Fragment din partitura lui Peter Venczel

Ulla: Ah! Iar eu m-am născut rea. De ce? Doar am ieşit pe lume la fel ca şi tine: cu capul înainte. Nu?

Alex: Şi ce-i cu asta? Eu lupt pentru ei. Da. Pentru ei...

Ulla: Care ei?

Alex: Care ei... Pentru oameni. Da! Oamenii, oamenii! Pentru oameni lupt, nu pentru plăcerea mea. Am îndurat destule pentru oameni. Pentru ei mă pregătesc să ucid iar... Da, pentru ei. Asta vreau!

Ulla: Tu vrei, dar oamenii? Vor şi ei?...

Alex: Da! Da. Sigur că da!

Ulla: Hm...

Alex: Şi oamenii vor... Da... Oamenii sînt curajoşi, da...

Ulla: Hm...

Alex: Da... Ce-i drept, curajul lor nu e în mintea lor... da... Mintea lor e slabă, bătrînă, limitată... Da... Sînt cam săraci cu duhul... Da... Se tem să nu facă ceva inutil... să nu cumva să-şi facă rău... Da, fac asta pentru oameni...

Ulla: Pentru oameni... Dar eu ce sînt, cîine? Noi, ceilalţi, sîntem cu toţii nişte cîini, nu? Ai grijă, frumosule. Gata! Destul te-ai ascuns după oamen?. Ajunge! Nu te ascunde după adevăr, frumosule. De adevăr nu te poţi ascunde nicăieri! Iar dacă-i iubeşti pe oameni şi ţi-e milă de rasa noastră de căcat, acceptă adevărul!

Alex: Care adevăr? Spune!

Ulla: Nu ţipa. Ţipetele tale nu pot sta împotriva adevărului. Adevărul e ca moartea, frumosule. Trebuie să-l primeşti aşa cum e. Da... E greu să te întîlneşti cu adevărul, am simţit asta pe pielea mea. Dumnezeu e şi el bun...

Alex: Ce?

Ulla: Da, frumosule... Nu sînt proasta ta. Am văzut mulţi d-ăştia: jefuiesc milioane, fac apoi o donaţie pentru biserică şi cred că-s drepţi... Mie, frumosule, poţi să-mi ridici o catedrală...

Alex: Nu-mi vorbi tu mie de bisericî! Eu cred într-un singur lucru: în dinamită! Da! În dinamită!... Binecuvîntată substanţă! Are o putere de convingere!...

Ulla: Da? Poate... Şi cum o să arate lumea pe care vrei s-o clădeşti tu cu dinamită? Asta nu vrei să-mi spui? Nu? Îţi spun eu! Ca un oraş imens în care or să locuiască toţi bătrînii, schilozii, pociţii. Nebunii şi orbii. Surdomuţii din naştere, idioţii, cei mîncaţi pe dinăuntru de SIDA, paraliticii... Nu? Ba da! Şi ucigaşii, trădătorii, mincinoşii şi toate bestiile cu chip de om... Nu? Ba da! Şi casele or să fie pe potrivă! Strîmbe, cocoşate, oarbe, mincinoase, ucigaşe, trădătoare... Da... o lume fără gravitaţie, fără sus şi fără jos... O lume a capriciului şi întîmplării... Ah, uite unde era marele regizor care se joacă de-a destinul! De-a destinul celorlalţi! Că al tău...

Alex: Eşti beată?... Ai înnebunit?

Ulla: Nu-mi vorbi pe tonul ăsta! Dacă adevărul a venit la tine, închină-te în faţa lui şi nu-mi spune: ai înebunit. Doar reporterul meu spune asta: ai înnebunit. Dar el e un nemernic. Fii măcar tu cinstit. Nu eşti decît un asasin.

Alex: Asasin? Eu? Eu cînd zbor creierii cuiva fac de două ori dreptate. Da. Lui pentru că îl trimit direct în împărăţia cerurilor şi oamenilor pentru că am scăpat lumea de jegurile care o sugrumă... De ce zîmbeşti? Ce e de rîs aici?...

Ulla: Ştii care e problema ta? Nu? Nu-ţi dai seama că pentru a fi drept, moral şi ferm, acum cînd toţi oamenii sînt slabi şi răi, eşti la fel de lipsit de scrupule ca ultima curvă de pe stradă!... Da, domnule regizor, te credeai un mare creator de spectacole, dar nu eşti decît un personaj, un personaj din propriul tău scenariu... Da!

Alex: Oh, nu... Să nu-mi spui acum că mi se face şi părul măciucă-n cap şi că am o privire tragică, de parcă aş fi urmărit de Eumenide...

Ulla: Nu! Dar... o noapte de insomnie îţi bombardează nervii şi crezi în adîncul sufletului tău că stîrneşti în mine groază... şi poate milă.

Pussy traversează discret încăperea, îmbrăcată în costumul tradiţional al poliţiştilor din filmele secolului trecut: pălărie cenuşie cu boruri laigi şi un impermeabil lung de aceeaşi culoare. Pe faţa umbrită de borurile pălăriei poartă însă o mască veselă de carnaval. Alex intră uşor în panică la vederea acestui clişeu cinematografic.

Alex: Nu, nu e nimic din toate astea. Nu, e doar actorie, actorie ieftină... Şi mai e ceva. Oboseală, multă oboseală.

Pussy îşi scoate cu mişcări lascive pălăria şi impermeabilul, rămînînd în costumul sumar de animatoare. Alex încearcă să pară sigur pe el.

■

Un festival întineritor

■ *Miruna Runcan*

Festivalul Naţional de Teatru din acest an, despre care directorul său, preşedinta secţiei române a AICT, Ludmila Patlanjoglu, considera că s-a organizat „în condiţii de front", seamănă şi nu seamănă cu ediţiile anterioare. Seamănă, pentru că spaţiile de joc ale secţiunii oficiale au fost cam aceleaşi ca totdeauna, pentru că în această secţiune s-au întâlnit nume de regizori dintre cele „autorizate", chiar patrimonializate ale regiei şi scenografiei româneşti din ultimele două decenii (Purcărete, Măniuţiu, Dabija, Hausvater, Frunză, Felix Alexa, pe de-o parte, Dragoş Buhagiar, Adriana Grand, Vittorio Holtier, Irina Solomon, Constantin Ciubotariu, pe de altă parte); şi asta în spectacole ample, cu stilistici diverse, în genere interesante şi incitatoare, dar mai degrabă oferind confirmări de autor decât surprize majore.

Şi nu seamănă, cu toate că schimbări esenţiale de structură, faţă de ultimii trei-patru ani, nu sunt. Ceva e, în substanţă, dar şi în atmosferă, altfel. S-a pierdut, din raţiuni pe care nu le cunosc, un partener tradiţional, primăria capitalei, care pe vremuri instituise un premiu. Iată o absenţă deloc în favoarea carismei de lup de mare a lui Băsescu. S-a câştigat, nu financiar, fireşte, un anume tonus şi o anume coerenţă, chiar dacă sunt, probabil, destule voci care să conteste selecţia (dar când oare n-au fost asemenea voci?). Mai ales bătrânele teatre de repertoriu, şi din Bucureşti, şi din ţară, sunt, probabil, pline de frustrări, câtă vreme în secţiunea oficială Naţionalul bucureştean, unde curge cu lapte şi miere, ştiţi dumneavoastră, şi unde premierele vin în trombă, nu a intrat decât cu un singur spectacol, în deschidere, e drept: *O noapte furtunoasă*, în regia lui Felix Alexa, cu o distribuţie preponderent tânără, dar fără vreo strălucire specială în viziune. (Ştiu că destui dintre confraţi sunt de altă părere, dar chiar cred că, în pofida unor excelente dantelării actoriceşti, Puric în Rică Venturiano, Irina Movilă în Veta, abordarea de decupaj n-are o temă principală vizibilă, iar tema de regie care se vede e subţire. Decorul Dianei Ruxandra Ion e fermecător şi ofertant, păcat că e cam singurel.) Sunt absenţi, într-o repede ochire, Comedia, Evreiescul, dintre teatrele bucureştene, şi o puzderie de alte teatre din toată ţara. „Bulandra" însăşi nu e prezentă decât cu un spectacol achiziţionat de la Cassandra, tot cu *Noaptea furtunoasă* prezentată în final, în regia unei tinere absolvente, Teodora Câmpineanu.

Am văzut deci (sau am fi putut vedea, fiindcă nu indisciplina, ci oboseala m-au împiedicat să văd totul) în secţiunea oficială, în ordine cronologică, *Angajare de clovn*, de Matei Vişniec, cu Théâtre Régional des Pays de la Loire. *Pilaf furi şi pa fum de măgar* pus de Purcărete la Sibiu, o ţesătură matematic descompunând şi recompunând traseele deja cimentate ale marelui regizor, interesantă, dar destul de plicticoasă, dar cu un măgar şi două oi adevărate. *Othello?!* după Shakespeare de Andryi Zholdak, un spectacol care a creat furori (altora, eu m-am abţinut şi oarecum regret, dar văzusem mai demult *Idiotul* şi-mi păruse un soi de Purcărete de gradul doi sau de Bob Wilson de gradul şase). *Lecţia* (la Teatrul Maghiar din Timişoara) şi *Regele moare* de Eugen Ionescu la Teatrum Mundi, ambele în montarea lui Victor Ioan Frunză (*Lecţia* mai spectaculoasă ca gândire regizorală şi interpretare, *Regele* mai spectaculoasă ca decor, fireşte Adriana Grand). *Hora Iubirilor* de Schnitzler, pus la „Nottara" de Felix Alexa (nu ştiu, am chiulit, era la ora mesei şi nu cred nici în text). *Revizorul* de Gogol, pus la Naţionalul din Craiova, excelent şi cuceritor, de Claudiu Goga, altminteri tot generaţie tânără. *No. Cinci poveşti de dragoste* de Mishima, pus la Naţionalul din Iaşi de Hausvater: mai degrabă forţat, în ciuda unui text excepţional – dar cumplit de greu de citit scenic – şi a unor partituri actoriceşti de valoare.

Traian Laie

Exact în acelaşi timp de Gellu Naum, al lui Măniuţiu, pe care spectatorii clujeni ori l-au văzut, ori ar trebui s-o facă la proxima ocazie, fiindcă e extraordinar (fără nici un soi de patriotism local). Aceeaşi recomandare şi pentru *Flacără albă, flacără neagră*, după *Dybbuk* de Anski, montat într-o manieră complet uluitoare de David Zinder la Teatrul Maghiar din Cluj: îi asigur pe spectatorii necunoscători de maghiară că nu vor resimţi nici o piedică lingvistică, dimpotrivă, vor avea mari desfătări. *Gaiţele*, puse la Odeon de Dabija, un spectacol aparent cuminte, cu o distribuţie curajoasă, utilizînd două travestiuri, dar cu o forţă polemică de-a dreptul corozivă, asupra căruia voi reveni probabil într-o discuţie mai amplă. *Cînd Isadora dansa* de Martin Sherman, montat de Ada Lupu la Teatrul Naţional din Chişinău (nu am fost, nu mă tenta Isadora, nici Chişinăul, cu tot respectul); şi splendidul *Made in Romania* al mereu neobositului şi fermecătorului Dan Puric, rod al coproducţiei Centrului European de Teatru cu compania Passe-Partout D.P.

Se poate vorbi însă, în mod făţiş, iar selecţionera a afirmat-o răspicat, despre o contraofertă în fosta secţiune off, acum devenită *„Teatrul de la miezul nopţii"* (cu o singură excepţie de programare, petrecută la ora 14, restul spectacolelor secţiunii s-au desfăşurat la 22,30). Ce intră aici? Tinerii regizori şi companiile independente, de obicei într-un soi de combinaţie. Companii independente prezentând spectacole ale tinerilor regizori şi teatre de stat aducând producţii montate de tineri. Unii deja confirmaţi, cum sunt Radu Afrim (de această dată cu două spectacole, unul al Actului, *Îngerul electric* de Radu Macrinici, altul al Teatrului „Andrei Mureşeanu" din Sf. Gheorghe, Alge – *Bernarda's House Remix*, după Federico Garcia Lorca) sau Teodora Herghelegiu, cu *Ziua în care nu s-a întâmplat nimic* de Antoaneta Zaharia, la Green Hours, ori Anca Colţeanu, cu *Alchimistul*, dramatizare de Radu Macrinici după Paulo Coelho, la Odeon, Alina Nelega, în dublă ipostază de traducător şi regizor, pentru *Monologale vaginului* de Eve Ensler, la Underground din Târgu-Mureş. Alţii despre care ştiam că bat zdravăn la uşa afirmării sau despre care nu ştiam chiar nimic: Florin Piersic jr., cu a treia sa montare, *Sex, Drugs, Rock'n roll*, probabil boom-ul incontestabil al festivalului, tot la Green Hours, Radu Apostol, cu *Drept ca o linie* de Louis Alfaro, la Teatrul „Maria Filotti" din Brăila, Ana Mărgineanu, cu *Deşeuri* după *Teatrul descompus* de Matei Vişniec, din nou la Green Hours.

Într-o repede ochire concluzivă, dar cu promisiunea că voi mai adânci unele teme deschise aici în numerele viitoare, când voi alege un număr de spectacole spre analiză, aş zice că realizările majore ale acestei ediţii „de front" au fost:

a. însăşi organizarea şi desfăşurarea sa, în condiţiile în care în luna octombrie încă nu se ştia dacă vor exista fonduri pentru a se face. E meritul încăpăţânării şi efortului organizatorilor, dar mai ales al achipei de tineri absolvenţi şi studenţi teatrologi utilizată de Ludmila Patlanjoglu pentru staff, care s-au bizuit pentru întreaga construcţie pe infrastructura UNITER şi ARTEMIX.

b. creşterea vertiginoasă şi deloc întâmplătoare a prezenţei textelor româneşti, clasice şi actuale (Macrinici cu două înscenări îmi sună ca un succes personal, dar n-am nici un merit): Caragiale, Vişniec, Kiriţescu, Eugen Ionescu… dar şi a dramaturgiei noi străine.

c. apariţia grupată, bine argumentată, stilistic, dar şi teoretic, după cum au demonstrat-o şi colocviile, de tineret regizoral, actoricesc, scenografic şi de teatrologi.

d. calitatea cu totul nouă, neobişnuită până mai ieri, a discuţiilor; şi cele din zona analitică, şi cele din colocviile tematice, dintre care, probabil, cele mai solide au fost cele despre *Regizorii tineri şi teatrele independente* (cu Green Hours şi Act în prim-plan) şi cea despre *Cuvânt şi corp în spectacol*.

Un suflu proaspăt pare să bată în teatru. Necontrazicând brutal tradiţiile, ci oarecum natural, interogându-le sau punându-le în paranteză; rod al unor sedimentări treptate, care par să închege dacă nu o estetică a momentului, atunci măcar o schimbare de atitudine, o radicalizare a ţintelor actului teatral. Înapoi (sau ştiu eu, înainte) la durerile noastre pare să fie mesajul celor tineri. Şi el trebuie luat în serios. ■

Istoria imaginarului (II)

■ *Toader Nicoară*

(Urmare din numărul trecut)

Ştiinţa şi imaginarul

Ar părea cu totul surprinzător pentru adepţii (mulţi, puţini) ai unui scientism fără margini să constate că ştiinţa, care are pretenţia că face o demonstraţie foarte strânsă bazată pe raţiune, pe logică şi spirit de metodă, nu este deloc ferită de tentaţiile şi încântările imaginarului. Evident, orice intelect nu poate decât să subscrie spiritului ştiinţific, care încearcă să traducă într-un limbaj logic, inteligibil, coerent, legăturile dintre fenomenele şi lucrurile din lumea înconjurătoare, să le claseze şi să le sistematizeze spre a le da o coerenţă şi un grad de inteligibilitate cu ajutorul unei gândiri structurate raţional, cu instrumente şi metode ştiinţifice. Ştiinţele moderne au mizat pe raţiune, metodă şi spirit critic, acestea rămânând condiţiile *sine qua non* ale oricărei ştiinţificităţi. Dar, spre a lua în stăpânire realitatea sau fragmente din ea, ştiinţele elaborează teorii, fac speculaţii, avansează ipoteze sau mizează pe intuiţii, care tind uneori să înlocuiască logica şi raţiunea. Astfel, imaginarul îşi croieşte drum chiar în interiorul templului ştiinţei şi raţiunii, acolo unde ne-am aştepta cel mai puţin să-l întâlnim.

O dată cu irumperea timpurilor moderne, cu instituirea imperiului raţiunii, o dată cu noul sistem filosofic şi ştiinţific, misterul, supranaturalul, sacrul au fost evacuate din natură. Raţiunea şi adepţii săi, în fapt întreaga „inteligenţie" a lumii moderne, au purtat o bătălie nemiloasă împotriva tuturor structurilor imaginarului care nu se circumscriau rigorilor raţionale. Credinţe religioase, tradiţii folclorice, mituri şi superstiţii au fost dislocate şi tratate drept gratuităţi şi fantasme ale unor timpuri iraţionale şi demne de dispreţ. Dar în locul astfel evacuat s-au elaborat şi organizat noi structuri imaginare, noi constelaţii mitice, diferite şi totuşi asemănătoare vechilor mitologii tradiţionale. În fond, se produce un fenomen interesant: raţiunea recuperează şi dispune după exigenţele şi regulile sale de toate fantasmele şi visele umanităţii[1].

Astăzi este tot mai clar, pentru cei mai mulţi dintre analişti, că, în ciuda iluziilor raţionaliste şi scientiste, fondul mitologic al epocii contemporane este la fel de bogat ca şi cel al societăţilor tradiţionale. Dar, aşa cum s-a subliniat pe bună dreptate, de obicei credinţele celorlalţi sunt numite mituri, cumva pentru a fi oarecum discreditate, pe când credinţele noastre sunt considerate mereu adevăruri. Raţiunea a erodat vechiul fond mitologic, construind o mitologie proprie, în care se regăsesc, în proporţii variabile, vechile arhetipuri[2].

La nivelul ştiinţific, imaginarul se prezintă sub câteva ipostaze specifice. Istoria ştiinţei moderne evidenţiază că o serie de ipoteze şi de teorii ştiinţifice, care n-au fost validate la vremea lor, se înscriu, la limită, în orizontul imaginarului. O serie lungă de teorii „eronate" la vremea lor s-au văzut confirmate într-o epocă ulterioară, la fel cum o serie de teorii „confirmate" de ştiinţa vremii s-au dovedit, la o analiză ulterioară, simple utopii sau fantezii. În ciuda caracterului lor „adevărat" sau „fals", ele sunt mărturia unei ideologii, a unei

Pavel Botezatu

viziuni asupra lumii şi traduc cel mai bine mentalitatea şi climatul intelectual al unei epoci[3].

Înainte de toate, anumite ştiinţe au mizat pe imagine, care devine deseori germenele imaginarului[4]. Descoperirile ştiinţifice au fost în numeroase cazuri confirmarea experimentală a unor utopii sau ipoteze considerate multă vreme fanteziste[5]. La fel cum ştiinţa este generatoare de mituri. Toate mitologiile contemporane sau toate miturile moderne (extratereştri, farfurii zburătoare etc.) sunt organizate de-a lungul şi în prelungirea unor ipoteze ştiinţifice, până la un punct verificabile. Istoria ştiinţelor moderne oferă, de altfel, exemple numeroase cu privire la o realitate complexă în care se manifestă credinţe iraţionale, controverse ştiinţifice, erori, fraude şi tot felul de mistificări[6].

Materialismul şi determinismul secolului XIX au fost marginalizate de teorii mai subtile şi mai nuanţate cu privire la imaginea lumii şi omului. Întreg universul a devenit mai complicat şi mai vag reprezentat. Categorii precum materia, spaţiul, timpul sau moartea au fost privite mai nuanţat. Cu teoria cuantică, cu psihologia abisală şi psihanaliza, ca şi cu teoria relativităţii, toate sau aproape toate certitudinile secolelor XVIII-XIX au fost zdruncinate. Totul părea şi era mai relativ acum. O întreagă viziune asupra lumii se schimbă la cumpăna dintre cele două secole, iar teorii ştiinţifice şi certitudini indubitabile ale veacului scientist devin ipoteze infirmate sau utopii gratuite. Ceea ce oamenii crezuseră cu putere era zdruncinat, fără putinţă de tăgadă. Avangarda ştiinţifică, noile paradigme ale cunoaşterii, corespunzătoare unei noi sensibilităţi relativiste, răspundeau mai bine unei societăţi mai complexe şi mai diversificate în urma revoluţiei industriale şi a progresului tehnologic.

Alături de istorie, ştiinţa constituie unul dintre cele două mari mituri progresiste care au fondat cultura europeană a secolelor XIX şi XX. Aproape toate sectoarele ştiinţelor contemporane sunt pătrunse de imaginar, care se înrădăcinează în teme religioase sau chiar mitologice tradiţionale: bomba atomică şi Apocalipsa, cucerirea spaţiului şi Odiseea, manipularea genetică şi Pygmalion, ordinatoarele, roboţii şi mitul lui Golem[7].

La urma urmelor, chiar şi ştiinţa cea mai pură se înscrie la limită în imaginar. Din moment ce raţiunea ultimă a existenţei noastre este încă insuficient certificată, orice teorie ştiinţifică se înscrie în imaginar. Aşa cum concepţia despre lume şi despre om care a dominat evul mediu a fost răsturnată de ştiinţa modernă, cine ne garantează că cele mai sofisticate teorii despre originea omului şi despre destinul său în această lume nu vor fi contrariate şi transformate în mituri de către ştiinţa şi descoperirile deceniilor şi secolelor viitoare? Că aşa vor sta lucrurile o probează, o dată în plus, întreaga istorie a ştiinţelor.

Interesant de constatat este faptul că în miezul secolului XX chiar, regimurile totalitare, nazismul şi comunismul, au refuzat până la un moment dat reînnoirea ştiinţifică a timpului lor. Ele au preferat paradigmele ştiinţifice ale secolului XIX, deoarece erau mai convenabile prin oferta lor, care trimitea spre simplitate, certitudine, mult mai potrivite pentru construirea edificiului totalitar. Un refuz masiv al istoriei, ce afecta nu doar ştiinţa propriu-zisă, ci şi ansamblul domeniilor atinse de ideologiile totalitare. Există însă o mare diferenţă între cele două regimuri. Nazismul, dincolo de dispreţul pentru ştiinţă şi pentru savanţi, a stimulat tendinţele iraţionaliste, formând un conglomerat care reunea rasismul primar, mitologia nordică, un anume ezoterism şi o serie de teorii pseudoştiinţifice. Comunismul, o teorie cu pretenţii ştiinţifice prin

excelenţă, propunea o interpretare globală a lumii şi o metodologie ştiinţifică prin care voia s-o transforme. Esenţa acesteia era dată de viziunea asupra istoriei. Datorită unui mecanism simplificat şi simplist (rolul determinant al factorilor economici, lupta de clasă ca motor al progresului, trecerea de la o formaţiune socială la alta, ce conducea cu necesitate spre socialism şi comunist), trecutul era reorganizat şi reamenajat spre a urma această linie evolutivă simplă, marcată de revolte sociale, lupte de clasă şi revoluţii. „Ştiinţa istorică" era chemată să justifice triumful mondial al comunismului[8]. În plus, fiecare dintre cele două, ştiinţa nazistă şi ştiinţa comunistă, au proclamat întâietatea descoperirilor şi susţinerilor lor[9].

Un alt aspect cu privire la imaginarul ştiinţific priveşte procesul de vulgarizare ştiinţifică. În ciuda pretenţiilor sale de obiectivitate, ştiinţa acţionează asupra ideilor şi sensibilităţilor oamenilor. În încercarea de a prezenta rezultatul celor mai sofisticate descoperiri ştiinţifice, de a le face accesibile şi inteligibile marelui public, procesul vulgarizării deformează rezultatele cercetării, le simplifică, iar nevoia seducerii publicului îi face pe vulgarizatori să dea drept certitudini ipoteze şi susţineri încă neverificate şi neconfirmate definitiv. Astfel, prin vulgarizarea unor teorii ştiinţifice care estimau posibilitatea existenţei unor lumi extraterestre, populate de fiinţe asemănătoare sau diferite, s-a dezvoltat o întreagă mitologie ştiinţifică, cea a vieţii pe alte planete şi a extratereştrilor.

La fel cum, în paralel, s-a dezvoltat o abundentă ficţiune ştiinţifică, de la romanul ştiinţific, ilustrat de Jules Verne şi Herbert George Wells, până la luxurianta literatură SF şi la filmele care ilustrează prezenţa masivă a imaginarului cu tentă ştiinţifică în aproape toate producţiile culturale ale timpului nostru. Înaintea unor eventuale omeniri posibil de descoperit, imaginarul a oferit şi oferă civilizaţii extraterestre, animate de semeni întru raţiune, într-o diversitate tulburătoare[10].

Spre a oferi o panoramă completă, ar trebui să menţionăm, în trecere, geografiile imaginare, zoologiile fantastice etc., ca şi toată producţia imaginară a paraştiinţelor care parazitează într-o simbioză complexă paradigmele ştiinţelor construite.

Se cuvine totuşi concedat că ştiinţa şi tehnologia au schimbat şi sunt pe cale să schimbă radical viaţa oamenilor. Dar nu-i mai puţin adevărat că ele au fasonat într-o manieră nouă temerile şi speranţele lumii contemporane deopotrivă, răspunzând acestei nevoi elementare a omului şi societăţii de a ordona o realitate complexă şi derutantă şi de a oferi repere şi certitudini, pe un teren necunoscut, plin de pericole ipotetice şi de necunoscutul rezervat de un viitor greu de pătruns.

Ideile politice şi imaginarul

Registrul politicului reprezintă o scenă deosebit de largă şi primitoare pentru manifestarea imaginarului. Dacă istoria ideilor politice a tins până nu demult să-şi restrângă demersul la explorarea gândirii organizate, raţional construite, care răspunde unei logici formale dintre cele mai simple, cercetări relativ recente din sfera ideilor politice au constatat prezenţa masivă a imaginarului în acest domeniu. Din aproape în aproape, analiştii au început să decoperteze *„un alt versant, total necunoscut, ignorat sau neglijat"*, cel al imaginarului politic. Cultura politică a epocii contemporane, în ciuda unei aparente raţionalităţi, este de o efervescenţă mitologică surprinzătoare[11].

La nivelul ideilor şi al gândirii politice a epocii moderne şi contemporane, imaginarul este prezent în toate construcţiile: de la utopiile şi miturile politice evidente prin ele însele, la prezenţa lui în arierplanul unora dintre marile construcţii doctrinale ale ultimelor secole, care reclamă pentru ele o doză puternică de rigoare demonstrativă şi o ştiinţificitate ce părea indiscutabilă. Demonstraţii recente mai mult decât convingătoare evidenţiază astfel structuri imaginare dintre cele mai diverse: utopii şi aşteptări milenariste, mituri şi mitologii politice, vise, speranţe sau aşteptări etc.

Miturile şi mitologiile politice ocupă un loc esenţial în construcţiile ideologice contemporane. Până nu demult, analiştii considerau miturile ca forme ale unei umanităţi preraţionale, specifice culturilor antice, dar relativismul ultimului secol şi desfăşurările recente au demonstrat prezenţa lor în cele mai raţionale societăţi. Evident că în limbajul comun mitul presupune o pluralitate de interpretări, care riscă să menţină confuzia de care este aureolat. Pentru antropologi şi istoricii sacrului, mitul rămâne o povestire care reface un trecut imemorial, cu valoare explicativă. Alte accepţiuni confundă mitul cu mistificarea, considerându-l iluzie, fantasmă sau camuflaj, alterând datele observaţiei experimentale şi contrazicând regulile raţiunii logice. În această accepţiune, el se interpune ca un ecran între adevărul faptelor şi exigenţele unei cunoaşteri ştiinţifice. În sfârşit, pentru alte accepţiuni, mitul este apel la mişcare, incitaţie la acţiune şi un stimulator de energii colective cu o putere extraordinară[12]. La o privire atentă, putem constata că toate aceste accepţiuni aparent contradictorii ale mitului corespund efectiv principalelor aspecte ale *mitului politic*. *„Mitul politic este fabulaţie"* – notează Raul Girardet, unul dintre exegeţii recenţi ai fenomenului – *„adică deformare şi interpretare obiectiv recuzabilă a realului. Dar povestirea legendară, este adevărat, exercită de asemenea o funcţie explicativă, furnizând un anumit număr de chei pentru înţelegerea prezentului, constituind o grilă prin intermediul căreia poate părea că se ordonează haosul deconcertant al faptelor şi evenimentelor. Este la fel de adevărat, apoi, că acest rol de explicare se dublează cu un rol de mobilizare. Prin tot ceea ce vehiculează dintr-un dinamism profetic, mitul ocupă un loc major într-o lungă serie de evenimente istorice, de la originea cruciadelor la cea a revoluţiilor şi transformărilor recente. În fapt, pe toate aceste planuri se dezvoltă întreaga mitologie politică, în funcţie de aceste trei dimensiuni pe care el se structurează şi se confirmă..."*[13]

Miturile politice ale societăţilor contemporane nu se deosebesc deloc de marile mituri sacre ale societăţilor tradiţionale. Aceeaşi fluiditate esenţială, aceeaşi indecizie a contururilor; ele se întrepătrund, se interpenetrează, se pierd adesea unul în celălalt. Ele apar apoi fundamental polimorfe. Aceeaşi serie de imagini onirice este vehiculată de mituri aparent diverse. Adesea acestea pot avea chiar semnificaţii opuse, în orice caz ambivalente[14].

Analiza miturilor şi mitologiilor politice înseamnă în ultimă instanţă, acceptarea iraţionalului ca parte, alături de real, în ceea ce se cheamă realitate înconjurătoare, iar analiza lor constă în transcrierea iraţionalului în limbajul inteligibilului[15].

Filosofi ai politicului şi istorici ai ideilor politice au asumat de curând acest versant al gândirii şi proiectelor politice. Ernst Bloch a scris o vastă enciclopedie a utopiilor moderne şi a realizat o analiză a mecanismelor imaginare care au permis impunerea naţional-socialismului în Germania. Jean-Paul Sironneau a analizat, din perspectiva imaginarului politic, oscilaţia Occidentului între secularizare şi desacralizare, ca şi persistenţa sacrului în manifestările politice ale secolului XX, nazismul şi comunismul, pe care le desemnează ca „religii politice" prin excelenţă, grefate pe structurile tradiţionale ale sacrului, dar în acelaşi timp evacuându-le şi înlocuindu-le, substituindu-le pe acestea tocmai în procesul desacralizării[16].

Mihai Boacă

La rându-i, Cornelius Castoriadis constată că societatea îşi construieşte simbolismul prin intermediul socialului şi istoricului, dar nu într-o libertate totală. Pentru el, semnificaţiile imaginarelor sociale sunt mai reale decât realul economic sau funcţional[17]. Mitul progresului sau al decadenţei, mitul omului nou sau al salvatorului, al unităţii sau al conspiraţiei etc. reprezintă tot atâtea structuri imaginare care au reţinut interesul exegeţilor, oferind eşantioane consistente despre prezenţa imaginarului la nivelul politicului[18].

Există pe palierul politicului o categorie de imaginar de o natură specială. Zvonurile, rumorile, acea realitate difuză şi confuză care dă culoare şi specificitate fiecărui timp şi moment istoric, care dă culoare fiecărei epoci, sunt decelabile mai ales în momentele de criză, pline de tensiune dramatică, ce prevestesc sau anticipează marile bulversări la scară istorică. Prezenţa fricii în „complotul făinii", în preziua Revoluţiei Franceze, climatul de aşteptare anxioasă de dinaintea căderii comunismului, traversat de zvonuri ce colportau spaime şi speranţe diverse, traduc cel mai bine prezenţa unui imaginar insecuritar la nivelul comunităţilor agresate şi opresate de istorie[19].

În cazul mitologiilor politice, imaginarul se insinuează într-o manieră subtilă, insidioasă. Cu excepţia utopiilor, care-şi propun deliberat să rupă orice legătură cu realitatea concretă în care se nasc, toate celelalte structuri imaginare încearcă să răspundă de bine, de rău, unor criterii de ştiinţificitate, de raţionalitate şi de coerenţă logică adaptată la rigorile timpului în care s-au născut. Astfel, nazismul nu a încetat să invoce caracterul „ştiinţific" al teoriilor rasiste şi exclusiviste care-i justificau politicile abominabile. Comunismul, la fel, s-a declarat „ştiinţific" de la originile sale şi n-a încetat să mizeze pe ştiinţă în toate momentele şi ipostazele sale[20].

Dar alunecarea, distorsionarea se realizează în bună parte în procesul difuzării şi receptării. Prin difuzare pe cele mai diverse căi, cuvântul rostit şi lansat în eter, lozincile şi sloganele, imaginile de

➔

Octavian Bour

presă sau de televiziune, manualul, predica etc. distorsionează, manipulează sau chiar falsifică mesajul. La nivelul receptării, acesta cade pe un climat mental, pe un orizont de aşteptare confuz şi diferit, în care spiritul critic se diluează până la dispariţie, ceea ce falsifică şi distorsionează radical mesajul iniţial. S-a dovedit astfel că opinia publică are tendinţa de a simplifica şi de a dramatiza faptele, de a le personaliza şi de a le înscrie într-o dialectică manihеistă, de a hiperboliza datele sau personajele... Aceeaşi tendinţă, mai mult sau mai puţin discretă, se regăseşte în munca istoricilor, aceştia fiind producători şi receptori de mituri. Ei nu pot scăpa presiunii sociale exercitate asupra lor[21].

■

(Continuare în nr. viitor)

NOTE

1. LUCIAN BOIA, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Humanitas, 1998, p. 65.
2. *Ibidem*, p. 61.
3. *Ibidem*, p. 67.
4. GILBERT DURAND, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, Bucureşti, Nemira, 1999, p. 169.
5. SIMONA NICOARĂ *cp. cit.*, p. 217.
6. PATRICK TACUSSEL, JEAN-BRUNO RENARD, *Imaginaire et sociolcgie*, în JOEL THOMAS, *Introduction aux méthodolcgies de l'imaginaire*, p. 277.
7. *Ibidem.*
8. LUCIAN BOIA, *Pentru o istorie a imaginarului*, p. 81-82.
9. GILBERT DURAND, *cp. cit.*, p. 167-168.
10. LUCIAN BOIA, *Vers une histoire de l'imaginaire*, în *Analele Universităţii Bucureşti, Istorie*, 1991, XL, p. 13-16.
11. JEAN-JACQUES WUNENBURGER, *Imaginaires du politique*, Paris, Ellipses, 2001.
12. RAOUL GIRARDET, *Mythes et mytholcgies politiques*, Paris, Seuil, 1986, p. 13.
13. *Ibidem*, p. 13-14.
14. *Ibidem*, p. 15.
15. *Ibidem*, p. 21-24.
16. JEAN-PAUL SIRONNEAU, *Sécularisation et religions politiques*, Paris, Mouton, 1982.
17. CORNELIUS CASTORADIS, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.
18. BRONISLAW BACZKO, *Les imaginaires sociaux*, Paris, Payot, 1984; ANDRE RESZLER, *Mythes politiques modernes*, Paris, PUF, 1981.
19. YVES-MARIE BERCE, *Rumeurs des siècles modernes*, în JEAN-PIERRE RIOUX, JEAN-FRANÇOIS SIRINELLI, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 183-192.
20. Vezi JEAN-PAUL SIRONNEAU, *cp. cit.*
21. LUCIAN BOIA, *Pentru o istorie a imaginarului*, p. 165.

eseu

Jean-Marie Piemme şi demonia istoriei

■ *Ion Cristofor*

Când debutează cu piesa *Neiges en décembre*, în 1988, la Editura Actes Sud-Papiers, belgianul Jean-Marie Piemme e deja un autor dramatic matur, cu o viziune clară asupra teatrului şi a lumii. Debutul atât de târziu în dramaturgie se datorează, după toate probabilităţile, excesivei rigori, ce derivă dintr-o cunoaştere în profunzime a mecanismelor ce prezidează actul teatral. Indiferent care ar fi explicaţia acestui debut târziu, apariţia volumului *Neiges en décembre* a fost calificată de critici ca un eveniment major al vieţii literelor franceze. Autorul piesei s-a născut în 1944, la Jemeppe-sur-Meuse. Tatăl lui aparţine mediului muncitoresc, iar mama are rădăcini la ţară. Piesa intitulată *1953* evocă ceva din atmosfera copilăriei sale de fiu de muncitor la Seraing, din perioada morţii lui Stalin. Problemele originii scriitorului vor fi interogate într-un alt text dramatic, *Les adieux*. Acest mediu umil va fi radiografiat şi într-un film, *La promesse*, pe care scriitorul îl va realiza, mai târziu, împreună cu cineastul Jean-Pierre Dardenne. Copilăria petrecută în apropierea mediului muncitoresc din Wallonia îşi va pune amprenta asupra modului de a percepe realitatea socială şi istorică a ţării sale.

Jean-Marie Piemme va studia literele la Universitatea din Liège, apoi va urma cursuri la Institutul de Studii Teatrale de la Sorbona. La universitatea parizianâ va face cunoştinţă cu Bernard Dort, cel care-l iniţiază în secretele şi culisele teatrului modern, insuflându-i dorinţa *„de a se lansa în mişcarea teatrală de atunci: cea a generaţiei Chéreau"*. Reîntors de la studii, îşi va susţine cu brio teza de doctorat, intitulată *La prepagande inavouée*, o lucrare ce constituie o meditaţie profundă asupra mass-media, asupra tertipurilor pe care aceasta le foloseşte pentru a transmite diverse mesaje deloc inocente. Se angajează în cadrul aşa-numitului Ansamblu Teatral Mobil, încercând, împreună cu Marc Liebens, să dea societăţii în care trăieşte o viziune angajată, responsabilă, apropiată de cea brechtiană. Va mai lucra la Théâtre du Crépuscule şi la Teatrul Varia, apoi în cadrul Operei Naţionale. Abia prin 1986 îşi începe cariera de autor dramatic, fiind influenţat la început de literatura lui Koltès, Botho Strauss şi Heiner Müller.

De la debutul cu *Neiges en décembre*, Jean-Marie Piemme a parcurs o lungă experienţă a scriiturii dramatice. Piesele sale, în număr de câteva zeci, au fost premiate, traduse în limbi străine, jucate pe diferite scene. Recent, dramaturgul belgian a fost încununat cu Premiul Trienal 2002 pentru Literatură Dramatică (CFWB) pentru piesa *Toréadors*, publicată la celebra Editură Lansman. Acelaşi premiu i-a fost atribuit pentru piesa *Neiges en décembre* în 1991. Piesa de debut a autorului belgian reia în termeni moderni mitul trădării magistrului, a Învăţătorului, de către unul din discipolii săi cei mai fideli. Noul Iuda, personajul Max, trăieşte drama cumplită a celui ce nu are forţa morală de a refuza arginţii trădării. Mobilul trădării e complex, iar autorul ştie să sugereze cu inteligenţă faţetele multiple ale cauzalităţii. Trimisul puterii e un subtil manipulator, ce ştie să treacă treptat, cu abilitate, de la ameninţarea cu moartea, mai mult sau mai puţin voalată, la folosirea unei game variate de justificări menite să atenueze scrupulele morale ale viitorului trădător. Cea mai concludentă, dar şi cea mai abstractă justificare e cea a raţiunii de stat. Agentul sugerează, cu abilă viclenie, necesitatea îndepărtării Profesorului. Trimisul stăpâneşte la perfecţie arta manipulării intelectualilor, care nu acceptă să trădeze decât în numele unor raţiuni juste şi nobile: *„Micile lor josnicii au nevoie de o justificare teoretică"*. Max e un om fără voinţă, cu o figură de *„câine bătut"*, după expresia Trimisului puterii. El ezită la început (*„Să-l lăsăm pe profesor în grija Istoriei"*), dar apoi acceptă rolul său de Iudă ca pe o inevitabilă fatalitate a raţiunii obscure a istoriei. Într-un dialog cu soţia sa, Iulia, el reia de altfel un citat din Scriptură, referitor la scena trădării Mântuitorului. Profesorul e cu adevărat un intelectual lucid, în ciuda vârstei înaintate. Imaginea sa e cea a unui raţionalist care nu-şi face iluzii asupra rasei umane: *„Fii prevăzător, fraudulos, necinstit şi asasin. Cu cât mai mare îţi va fi nelegiuirea, cu atât mai vie îţi va fi dorinţa secretă de a te vedea domnind"*. Jean-Marie Piemme radiografiază cu multă perspicacitate criza morală a trădătorului care îşi evaluează mediocritatea în clipele de amărăciune: *„Nu sunt un bărbat, mai ales un asfel de bărbat, ci doar un animal de rasă, o oaie printre alte oi, o fiară printre alte fiare"*. Neliniştea sa e cea a mitologicului Iuda înaintea actului sinuciderii. Pedeapsa gestului trădării pare a fi neodihna conştiinţei, incapacitatea de a găsi uitare şi refugiu. Nici refugierea în apropierea căldurii materne nu e soluţia care să atenueze chinurile şi remuşcările conştiinţei de om care a trădat. Max s-a dezis, în acelaşi timp, de cauza în care credea el însuşi, l-a trădat pe Profesor, o figură carismatică, angajat în lupta cu o putere discreţionară şi lipsită de scrupule. Totuşi, cauzele trădării lui Max nu apar cu prea multă claritate. Să fie la mijloc şi o revoltă a fiului împotriva tatălui castrator, trădarea fiind o târzie revanşă oedipiană? Textul dramei lasă deschisă şi posibilitatea unei interpretări în grilă freudiană. Oricum, Max cedează în faţa Trimisului, un maestru al înscenărilor. Iată finalul piesei, în care cuvintele Trimisului sunt edificatoare pentru natura puterii care-i stă în spate. Profesorul e mort, aşezat lângă un arbore. La întrebarea lui Max: *„Ce vreţi să fac?"*, Trimisul răspunde cu cinism: *„Fă ceea ce ai vrut să faci întotdeauna. Trage în el* (Max trage trei gloanţe în trupul mort al profesorului). *Vom chema reporterii să vină, să fotcgrcfieze corpul însângerat din toate unghiurile. Ca să fotcgrcfieze asasinul. În acest decembrie ce se încheie, se încheie şi viaţa prcfesorului, ucis cu monstruozitate de prietenii săi fiindcă a rnfuzat să-i urmeze în aberaţiile lor politice. Desigur, nu era de partea noastră, dar noi, inamicii lui, l-am tratat mai bine decât fraţii săi. Iată, domnilor, omul care l-a trădat. Era un fidel printre fideli. Vom rezerva gestului său pedeapsa vinovaţilor exemplari"*.

Mitul lui Iuda găseşte la Jean-Marie Piemme o rezolvare modernă, extrem de bogată în sugestii. George Banu aminteşte undeva distincţia pe care Lévi-Strauss o face între *„societăţile calde"* şi *„societăţile reci"*, catalogate astfel în funcţie de

Jean-Marie Piemme

raportarea lor la lumea miturilor. Primele o acceptă, celelalte o refuză. Criticul consideră că artişti ca Brook sau Grotowski se reclamă de la *„memoria caldă"*, încercând să actualizeze mituri străvechi. Nu altfel procedează Jean-Marie Piemme, cel care prelucrează în *Neiges en décembre* o temă mitică imemorială, actualizând-o, dându-i viguroase accente polemice.

Teatrul dramaturgului belgian se legitimează prin el însuşi, dar gândirea politică nu-i este străină, nici problemele societăţii contemporane. Teatrul său trăieşte în actualitatea cea mai fierbinte cu putinţă. Nu altfel se întâmplă în piesa *Toréadors*, în care problematica abordată e cea a inserţiei imigranţilor în noua lor patrie. În piesa amintită, două personaje marginale se înfruntă în discuţii extrem de pasionale asupra problemelor dureroase ale prezentului.

Între cele două personaje există câteva similitudini. Ambele sunt caracterizate de o existenţă marginală într-o societate de consum occidentală, ambele au rădăcini în altă ţară. Subiectul piesei e unul foarte simplu, fiind extras din realitatea cea mai banală. Momo, lucrător într-o spălătorie în care e gerant, tocmai se pregăteşte să închidă unitatea, când vede năvălind înăuntru un personaj destul de bizar, îmbrăcat în costum, cu cravată, dar care se află într-o evidentă „jenă financiară". Ferdinand, noul venit, este fiul îndepărtatei Rusii, şomer fără domiciliu stabil. Straniul persanaj vrea să-şi spele hainele cu câteva minute înainte de închidere. În timp ce pantalonul uzat se învârte în maşina de spălat, cei doi încep o lungă dispută pe teme de actualitate. Ferdinand constată, de pildă, că *„epoca e vulgară"*, că lumea politicii trăieşte o *„prostituţie a intimităţii ce nu are limite"*. Spre deosebire de Ferdinand, Momo exhibă o admiraţie profundă faţă de *„pamenii politici excepţionali" „ce nu mai fac d ferenţă între banul lor, banul partidului şi banul statului"*. Naiv sau ironic, Momo face mereu eschive în faţa discursului tonitruant al lui Ferdinand. Dialogul lor spumos evocă atmosfera coridei, a duelului dintre toreadori şi tauri. Replicile cu eschive şi gustul pentru un spectacol al gratuităţii nu e lipsit de accente cinice. Iată, de pildă, una din reflecţiile lui Ferdinand: *„De exemplu, să recunoaştem că băncile elveţiene au gerat admirabil bunurile evreieşti. Naziştii lichidează şi jefuiesc; băncile elveţiene recuperează şi plasează. Admirabilă diviziune a muncii, nu-i aşa?"*

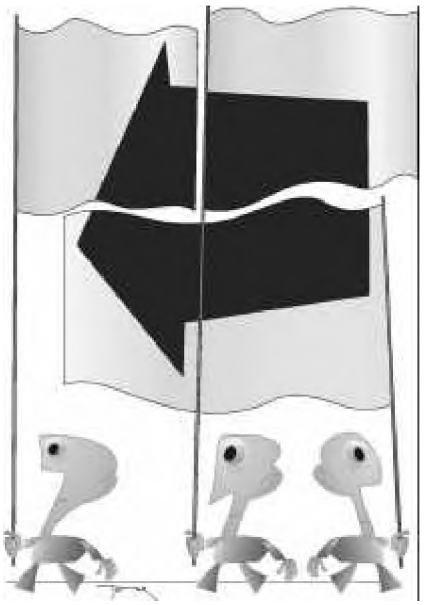
Acelaşi Ferdinand se dovedeşte un hoţ lipsit de scrupule. El îşi fundează josnicia pe câteva argumente ce par extrase din reţetarul teoriei marxiste asupra proprietăţii: *„Într-o societate în care sărăcia e considerată normală, furtul trebuie şi el considerat ca fiind normal"*. În cele din urmă piesa lui Jean-Marie Piemme reia motivul trădării. Căci, îndurerat de soarta acestui şomer, Momo îl găzduieşte pe emigrantul rus naturalizat în modesta sa locuinţă. Îi asigură hrana, în timp ce acesta îl ajută la spălatul lenjeriei. Totul pare să funcţioneze în limitele unei admirabile prietenii. Atâta doar că noul venit, lipsit de scrupule, îi „suflă" slujba lui Momo, oferindu-i patronului, în secret, să muncească pentru un venit mai mic. Finalul piesei le găseşte pe cele două personaje în roluri schimbate. Legile prieteniei şi ale solidarităţii nu rezistă în faţa calculului egoist. Cu acelaşi cinism, Ferdinand îi reaminteşte binefăcătorului său: *„într-o lume a supravieţuirii, chiar şi fratele tău îţi este un duşman"*.

O radiografie nemiloasă a societăţii de consum e făcută în piesa *Sans mentir*, apărută la editura Actes Sud-Papiers în 1989. Aici scriitorul belgian părăseşte lumea marginalilor, protagonistul piesei fiind un prim-ministru al unei ţări occidentale nenumite. Descins într-un hotel provincial, în tovărăşia şefului de cabinet Berthier, politicianul e surprins nu numai în exerciţiul funcţiunii publice, ci şi în intimitatea sa cea mai hidoasă. Cinic, omul politic îşi disimulează natura cameleonică, vorbind mereu despre valori nobile precum devoţiunea faţă de alegători, libertate sau drepturile omului. Abil, omul politic îşi camuflează malversaţiunile printr-o retorică grandilocventă. Deşi îi dispreţuieşte pe gazetari, primul-ministru nu ezită să acorde un scurt interviu unei ziariste, simulând voinţa de transparenţă, de dialog cu alegătorii. Machiavelicul personaj e conştient de altfel că şeful de cabinet are o relaţie amoroasă cu Yvonne, soţia sa. Consoarta ilustrului personaj e o creatură bovarică, ce visează să-şi azvârle soţul din vârful *„stâncii tarpeene"*. Piesa lui Jean-Marie Piemme este o radiografie nemiloasă a lumii politice contemporane, în care anumite derapaje ale democraţiei fac ca mecanismul incontrolabil al puterii să ducă la rezultate dezastruoase. Mulţimile ce se agită asemenea unor umbre din teatrul japonez sunt simple marionete în faţa unui politician venal şi cinic. O meditaţie profundă asupra feloniei istoriei e de regăsit în piesa *Le badge de Lénine* (1992), dar mai ales în *Les forts, les faibles*. Piesa din urmă e şi ea ancorată într-un prezent în care unii urcă pe scara socială, alţii devin victime ale unei retorici extremiste. Pe de o parte evoluează cei cu dare de mână, ca Yvonne, care nu se îndoieşte de nimic. Pe de altă parte, piesa surprinde figuri lipsite de identitate, capabile să-i urmeze orbeşte pe primii. Nouă personaje sondează aici vidul existenţei lor, într-o cafenea în care ei pun lumea la cale. Istoria personajelor pare desprinsă din cotidienele de scandal: cupluri ce se fac şi se desfac, o tânără ce se dăruieşte unui candidat de pe o listă a extremei drepte, un tânăr ce devine victima unui procuror vicios, implicat în câteva atentate, un ziarist care moare în urma cercetărilor pe care le face. Personajele evoluează între idealisme şi laşităţi cotidiene, din care îşi scoate capul ideologia fascistă, bună să justifice orice exces sau barbarie. Într-o lume în care totul merge rău, există totuşi fiinţe idealiste, precum Claudia, ce îşi refuză fericirea într-o lume nefericită. În această dramă, omul lui Jean-Marie Piemme e o fiinţă forfecată de impulsuri contrare, cum ar fi extremistul pe care iubirea îl face vulnerabil. Dramaturgul belgian dovedeşte o mare fineţe în surprinderea acestei dialectici a personajelor ce se agită pe scena sau în culisele istoriei. În cazul lor, forţa e contrabalansată de slăbiciune, iar slăbiciunea de forţă. Jean-Marie Piemme constată că omul e fatalmente supus determinărilor epocii sale: *„În grăuntele cel mai fin al vieţilor noastre se înscrie sigiliul momentului istoric pe care-l traversăm"*. Individul este aici un „animal social" ce se topeşte în masa indistinctă a unei societăţi ruinate, minate de contradicţii şi interese, în care personajele sunt confruntate cu propria lor neputinţă.

Jean-Marie Piemme este un fin observator al istoriei ţării sale, cu o privire adeseori critică asupra mediului social belgian, ce avea să cunoască în anii '60-'70 anumite turbulenţe. El denunţă iluziile şi fantasmagoriile politice cu *„un amestec de răceală, proprie epocii, şi de revoltă"*, după cum observă Marc Quaghebeur, punctul de vedere al autorului fiind, uneori, cel al unui om cu *„un trecut de stânga şi proletar"*. Piesa *Le Cœfe des patriotes* (1998) e o virulentă denunţare a ideilor extremei drepte belgiene, după cum piesa *1953* (1998) e o evocare a personalităţii lui Henri de Man, o figură emblematică a mişcărilor de stânga din Belgia perioadei interbelice. Acelaşi Marc Quaghebeur constată că privirea dramaturgului asupra istoriei se caracterizează printr-o *„indecizie melancolică, ce metaforizează raportul belgienilor cu istoria"*. Atitudinea scriitorului derivă din complexitatea fenomenului, în limitele căruia o suprastructură politică puternică n-a izbutit *„să anestezieze în totalitate o populaţie ce a dovedit o maturitate civică singulară"*, în cazul unor evenimente cum ar fi decesul regelui Baudoin, în 1993, sau Marşul Alb, din 1996.

Sentimentale, naive sau tragice, personajele lui Jean-Marie Piemme se descompun într-o melasă socială care şi-a pierdut faţa umană. Supuse demoniei istoriei, personajele devin adeseori simpli figuranţi ai unui teatru absurd, desfăşurat într-o sală pustie. Dacă în antichitate zvârcolirea eroilor constituia un spectacol pentru zeii Olimpului, personajele lui Jean-Marie Piemme evoluează într-o lume a banului, a unor ideologii imunde, din faţa cărora Dumnezeu s-a retras de mult.

■



Octavian Bour

„Trecutul este inepuizabil – şi mereu nou, imprevizibil"

■ *László Ferenc*

Profesorul László Ferenc şi muzicologul Oleg Garaz

LÁSZLÓ FERENC (Francisc) – muzicolog, profesor universitar. Născut la Cluj, 08.05.1937. Studii: LMCj, specialitatea flaut, clasa profesorului Török Béla (1951–'54), AMCj, specialitatea flaut, clasa profesorului Dumitru Pop (1954–'59). 1990–'93: fondator şi preşedinte al asociaţiei Junimea Muzicală din România, 1991: conferenţiar, apoi profesor la AMCj, disciplina muzică de cameră, 1995: şi profesor de organologie, 1991–'93: fondator şi director al Cursurilor Internaţionale de Vară de la Cluj, 1991–2001: fondator şi preşedinte al Societăţii Române Mozart. Creaţia muzicologică: în jur de 20 volume dedicate creaţiei lui Bartók Béla, precum şi lucrări monografice despre activitatea şi creaţia lui Franz Liszt, J.S. Bach şi G. Enescu. Numeroase studii publicate în limbile maghiară, română, germană, engleză, franceză şi japoneză, participări la congrese şi conferinţe în ţară şi în străinătate, colaborări la ziare şi reviste din ţară şi din străinătate. Premii şi distincţii: Premiul Academiei Române (1980). Premiul I al Festivalului „Cântarea României", secţia muzicologie (1981). Medalia şi Diploma Centenarului Béla Bartók, de la Ministerul Culturii, Ungaria (1981). Medalia şi Diploma Centenarului Zoltán Kodály, de la Ministerul Culturii, Ungaria (1982). Premiul Colegiului Criticilor Muzicali pentru activitatea publicistică (1982). Premiul UCMR pentru activitatea publicistică (1983). Premiul Fundaţiei Jora „pentru idei, iniţiative şi stimularea vieţii muzicale" (1982). Premiul UCMR pentru muzicologie (1985). Medalia de argint a Mileniului Ostarrichi, Austria (1996). 1998: Cununa Kriterion a Fundaţiei Kriterion, Miercurea-Ciuc (1998). Preşedinte de onoare al Societăţii Române Mozart (2001). Afilieri: UCMR, Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, României Magyar Zenetársaság [Societatea Muzicienilor Maghiari din România], Junimea Muzicală din România, Societatea Română Mozart, Fundaţia „Sigismund Toduţă", Asociaţia „Gheorghe Dima", Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft, Viena, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság [Societatea Ungară de Muzicologie şi Critică Muzicală], Budapesta, Societatea Filarmonică „Transilvania", Bolyai Társaság [Societatea Bolyai], The Royal Society for the Encouragement of Arts, Londra, Internationale Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Chemnitz. e-mail: mozart@mail.dntj.ro.

Oleg Garaz: *Domnule profesor László Ferenc, ce este muzicologia? Artă sau ştiinţă, chiar dacă acumulările în planul informaţiei (metodă, studii, tratate, doctrine, dicţionare terminologice etc.) ne forţează să adoptăm o reprezentare scientistă asupra muzicologiei, ca sumă a „ştiinţelor" despre muzică? Ce mai rămâne de spus despre arta muzicologiei? Într-o reprezentare comună, arta şi ştiinţa muzicologiei se reduce, vulgar şi nejustificator, la o aplicaţie pur instrumentală care ar fi critica muzicală. În orice caz, este evident că funcţia muzicologiei nu este una de popularizare sau/şi vulgarizare a „ce înseamnă" muzica…*

László Ferenc: Domnule coleg, cu riscul de a vă dezamăgi prin simplitatea răspunsului meu la acest calup de întrebări complexe, încep prin a afirma, fără urmă de îndoială, că – în lumina experienţei mele de o viaţă – muzicologia nu este o artă, ci o ştiinţă. Obiectul ei este întreaga muzică, inclusiv impactul acesteia asupra omului şi asupra societăţii. Acest obiect poate fi studiat acordându-se prioritate diacroniei, contextului şi implicaţiilor istorico-sociale ale fenomenului muzical; în acest caz, vorbim despe muzicologie istorică. Cealaltă ramură principală, muzicologia sistematică, tratează fenomenele muzicale sincronic, comparativ. Obiectul celor două muzicologii este unul şi acelaşi, deosebirea dintre ele constând în proporţia dintre cele două moduri de abordare: istoric şi sistematic. Muzicologia istorică operează cu tot arsenalul de metode al istoriografiei generale. Muzicologia sistematică are foarte multe ramificaţii, de la acustica muzicală, care tratează fenomenele muzicale drept fenomene fizice, până la estetica muzicală, ştiinţa generalizărilor superioare, filosofice despre arta muzicală; numărul lor este în continuă creştere. Chiar şi numai ceea ce, ca ofertă academică a conservatoarelor de muzică, se numeşte „teoria muzicii", cuprinde numeroase discipline, ca melodică, ritmică, metrică, ştiinţa modurilor ş.a.m.d. Pe de altă parte, şi unele încrengături sistematice sunt determinate istoric. Bunăoară, pe lângă ştiinţa armoniei (se subînţelege: tonale, funcţionale), apărută în baroc, prin aportul hotărâtor al lui Rameau, ajunsă la desăvârşire după apunerea muzicii postclasice, a apărut nu numai ştiinţa armoniei moderne, ceea ce era de aşteptat, ci şi acea a armoniei modale, renascentiste (nefuncţionale). În cadrul ştiinţei interpretării muzicale, disciplină născută în jurul anului 1750 prin strădaniile generaţiei Quantz, Agricola, Leopold Mozart şi Carl Philipp Emanuel Bach, acum vreun secol a apărut teoria interpretării istorice. Nimic mai firesc decât ca toate fenomenele care intră în vederile sistematicienilor să fie studiate şi în devenirea – cele trecute de apogeu şi în involuţia – lor. Există, firește, şi o disciplină care se numeşte istoria muzicologiei, precum şi o istorie a istoriografiei muzicale. Gernot Gruber a scris o carte despre istoria receptării muzicii lui Mozart. Mie, personal, nu mi-ar fi străină ideea de a inaugura disciplina academică de un semestru, două ore pe săptămână, numită istoria interpretării istorice. Azi, există poate peste o sută de ramuri de muzicologie care se pretind autonome sau tind să devină autonome şi care constituie împreună ceea ce, în virtutea unei tradiţii, pe care nu avem nici un motiv să o curmăm, se cheamă muzicologie sistematică.

„Arta muzicologiei"? Ca orice îndeletnicire utilă, şi aceasta poate fi exercitată frumos. Este de dorit ca muzicologul să scrie nu numai corect şi limpede, ci şi agreabil, să fie citit cu plăcere. Nu e rău dacă el are chiar stil. Dar să nu confundăm muzicologia cu beletristica. Bunăoară, Romain Rolland, care a primit Premiul Nobel pentru romanul *Jean-Christophe*, al cărui erou este un compozitor german, în volumele sale de analize beethoveniene s-a bazat pe cercetarea ştiinţifică a surselor primare şi s-a străduit să facă o adevărată muzicologie. Doar a fost şi profesor de istoria muzicii! Faptul că azi nu prea îl mai citează muzicologii care scriu despre Beethoven nu este „vina" lui, ci o dovadă superbă a geniului său literar, care l-a făcut să descifreze muzica lui Beethoven mai mult poetic decât ştiinţific. Desigur, problemele muzicii pot fi abordate şi cu mijloace beletristice. Există superbe poezii şi eseuri, există şi câteva romane muzicale excepţionale – şi multe, foarte multe de o mediocritate onestă. Este de dorit ca acestea să fie valabile şi din punctul de vedere al congruenţei lor cu realitatea muzicală care constituie subiectul lor, dar valoarea lor rezidă, prioritar şi chiar decisiv, în valoarea lor literară. Asta ştiu şi scriitorii. Thomas Mann avea un cumnat, muzician de elită, dirijorul Klaus Pringsheim, pe care însă el nu l-a consultat când a lucrat la *Doctor Faustus*, cea mai uluitoare creaţie beletristică pe care am citit-o eu despre muzică. Iar când cumnatul care, ca practician versat, ştia foarte multă muzică, i-a făcut o listă de erori şi contradicţii de ordin muzical, detectate în carte, sfătuindu-l pe scriitor să execute în textul său discrete retuşuri, acesta nici nu a vrut să se uite pe listă.

Mi se pare că despre critica muzicală am o părere ceva mai bună decât dv. În opinia mea, ea – împreună cu tot ce se cheamă literatură de popularizare a muzicii – se subsumează conceptului de publicistică muzicală, care nu este muzicologie, ci o disciplină autonomă ce-şi are locul în zona de joncţiune dintre muzicologie şi jurnalistică. Deosebirea dintre cele două este enormă. Muzicologul scrie pentru minoritatea infimă avizată, pentru o mână de specialişti, pe când publicistul, pentru majoritatea covârşitoare a concetăţenilor care nu sunt muzicologi sau muzicieni. Muzicologul contează din start pe curiozitatea cititorului pentru textul lui, acesta fiind un cititor avizat şi interesat; bunăoară, ar fi nepermis să scriu o carte despre istoria vieţii muzicale clujene fără a citi tot ce s-a publicat până azi despre acest subiect şi pot să fiu convins că cel care, peste cincizeci de ani, va dedica o carte nouă temei mele de cercetare, va citi şi el cu interes contribuţia mea. Publicistul nu are acest avantaj aprioric. El trebuie, întâi şi întâi, să trezească interesul cititorului neavizat pentru ceea ce el vrea să-i comunice. Publicistul muzical

înnăscut are darul de a putea face din problemele muzicii probleme de interes obştesc. El nu „coboară" la nivelul vulgului, ci contribuie la ridicarea acestuia la un oarecare nivel de interes pentru muzică şi de înţelegere a ei. Acesta este rolul formativ al tuturor speciilor publicisticii muzicale, care este, în consecinţă, o îndeletnicire mai grea decât muzicologia. Publicistica nu este numai ştiinţă, ci şi artă. Îmi vine să spun, riscând să cad în păcatul exagerării demagogice, că muzicologul se face, iar publicistul se naşte. Desigur, şi publicistul trebuie să „se facă" după de „s-a născut": să-şi cultive talentul. Când, la începutul anilor '60, am început să mă consider un publicist de carieră, sfătuit de unul dintre mentorii mei, am citit şi un tratat de retorică clasică, din care am învăţat că un discurs este bun dacă (1) fondul lui de adevăr este important şi irefutabil, dacă (2) acest fond de adevăr este expus frumos şi dacă (3) expunerea mobilizează ascultătorii să acţioneze sau să ia atitudine în consens cu adevărul cuprins în text. Muzicologul trebuie să corespundă numai celui dintâi dintre aceste trei deziderate, şi dacă, în plus, mai scrie şi frumos, cu atât mai bine. Publicistul, care azi continuă în scris, inclusiv în medii electronice, arta oratorilor antici, trebuie să şi convingă şi să şi mobilizeze. Am decis să lupt pentru a mă impune atenţiei prin articole care, deşi scrise despre muzică, sunt citite. Am lucrat mult şi pentru radio şi televiziune.
A fost o şcoală bună. Cunosc muzicologi care subapreciază orice fel de publicistică. Îi priveşte. Experienţa mea personală de muzicolog pledează pentru exercitarea paralelă a celor două îndeletniciri. Publicistul, bazându-se pe tot ce ştie ca muzicolog profesionist, are o şansă în plus de a deveni credibil în faţa unui larg public cititor, iar muzicologul, scriind mult pentru neavizaţi, câştigă dexteritate în mânuirea mijloacelor de exprimare literară. Eu scriu în cele trei limbi tradiţionale ale Transilvaniei, atât muzicologie, cât şi publicistică, cel mai mult şi cel mai bine în maghiară, cel mai rar şi destul de stângaci în germană. În ultimii ani, cantitatea producţiei mele a scăzut mult. Starea precară a sănătăţii m-ar îndreptăţi să iau o decizie raţională: să nu mai scriu „fleacuri" pentru cotidiene, ci numai lucrări ştiinţifice ample, care, eventual, „rămân". Dar o atare decizie m-ar dezavantaja. Prin compunerea „fleacurilor", îmi întreţin scrisul. Printr-o activitate mă odihnesc de oboseala provocată de cealaltă. Aşa m-am obişnuit, aşa continuu.

– Secolul XX reprezintă o epocă extrem de generoasă, dar şi intens generativă în ceea ce priveşte „secretarea" a noi şi noi metode şi domenii ale gândirii, a noi ştiinţe, a noi reprezentări chiar asupra gândirii. În acest sens, muzicologia este asociată tot mai mult cu o ramură a hermeneuticii, cu o ştiinţă despre interpretarea „textului" muzical, provocare la care ea, muzicolcgia, răspunde cu generarea a noi şi noi texte. Într-un alt sens, înarmat cu „trusa de scule" necesare unei decriptări pertinente, muzicolcgul ar deveni tot mai mult un „păzitor al pragului" care desparte lucrurile atât pe criteriul Adevărului, cât şi pe criteriile etice ale Binelui şi Răului. Bineînţeles că nu am putea exclude din această ecuaţie nici componenta estetică – judecata asupra Frumosului... Este muzicolcgul un „hermeneion" veghind asupra purităţii „genetice" a fenomenului muzical şi pedepsind aspru, similar lui H. Berlioz, R. Schumann, V. Serov, E. Hanslick sau Cl. Debussy, orice abatere de la normalitate şi deviaţiile înspre vulgaritate? Sau, poate, este mai degrabă un vizionar, un arhivist savant, un ascet veghind şi visând la mirajul arabescurilor sonore mobile?

– Muzicologul ar trebui să fie de toate, filolog şi arhivar, estetician şi istoric, psiholog şi sociolog, hermeneut şi informatician. Ceea ce, omeneşte, nu este posibil. Hugo Riemann a fost ultimul muzicolog enciclopedic, care a avut ambiţia de a şti tot despre muzică şi abordarea ei ştiinţifică. Posteritatea a aflat că a ştiut mult mai puţin decât credea că ştie şi că orgoliul său de atotştiutor a fost contraproductiv pentru el din punct de vedere intelectual. Şi istoria muzicologiei române cunoaşte un caz analog: în anii '20-'30, apoi câţiva ani şi după 1944, George Breazul a predat la Conservatorul din Bucureşti un curs numit Enciclopedie. Ar fi un semn rău dacă s-ar mai preda şi azi un asemenea curs. Azi se ştie prea bine că numai comunitatea muzicologică poate să fie atât de complexă şi multilaterală cum credeau unii că sunt. Individul contribuie la înţelepciunea colectivă a breslei sale specializându-se pe un număr restrâns de discipline (atenţie, una singură ar fi prea puţin!) şi urmărind atent, pe cât îi stă în putinţă, ceea ce se întâmplă în celelalte. Specializarea este pentru muzicolog o şansă, chiar o *conditio sine qua non* a carierei, dar şi un sacrificiu, renunţările fiind dureroase. Din păcate, ca muzicolog autodidact, eu nu am avut un maestru care să-mi atragă atenţia, când trebuia, asupra acestor adevăruri fundamentale ale meseriei şi ale carierei. (Înainte de decembrie 1989 nu am avut aproape nici un contact personal cu muzicologia de peste hotare. În bibliografia mea se găsesc trei titluri de referate prezentate la congrese internaţionale ce au avut loc înainte de 1989, la Magdeburg, Salzburg şi Budapesta. Toate trei au fost citite la faţa locului de altcineva, mie refuzându-mi-se de autorităţi viza de ieşire din ţară.) Când mi-am dat seama că, azi, numai un diletant mai poate să creadă că este un *all round musicolcgist*, am mai sacrificat câteva dintre ariile mele de preocupare, – recunosc, de exemplu, că am devenit incult şi ignorant în materie de estetică muzicală, domeniu care dv. vă este atât de familiar –, dar aceste acte de sacrificiu au fost tardive şi prea puţine. În consecinţă, am rămas un muzicolog cu o deschidere relativ largă, minor şi provincial. Cu rare excepţii, nu am fost invitat la congrese internaţionale pentru a vorbi despre Muzică, ci, mai totdeauna, pentru a aduce în discuţie informaţii cu privire la cutare sau cutare lucru sau fenomen muzical, reflectate în trecutul (sau prezentul) ariei geografico-istorice în care trăiesc: Cluj, Transilvania, România, Europa Centrală. Cred că profesorul meu de istoria muzicii, Lakatos István, Dumnezeu să-l ierte, a scris cele mai multe studii de tipul „Haydn şi România", „Beethoven şi România" etc. – scrieri utile care imortalizează în istoria muzicologiei, fără doar şi poate, numele acestui distins inginer de carieră, violonist şi istoriograf muzical amator, pe care îl stimez ca pe un om şarmant şi înaintaş merituos, dar nu-l pot considera un exemplu. Cu toate că aş dori mult să fiu un muzicolog cu M mare, pentru majoritatea forurilor internaţionale de specialitate, care mă solicită din când în când, nu sunt decât o credibilă sursă de informaţii cu privire la aspectele locale ale unor fenomene muzicale universale. Se ştie că mie mi se poate cere oricând cu încredere o lucrare de genul „Cluj, un oraş european cu două opere de stat", „Arhive muzicale în Transilvania", „Pătrunderea muzicii lui Mozart în Transilvania", „Tipărituri muzicale în Transilvania, 1790–1914", „Transilvania reflectată în istoria muzicii austriece", „Imaginea lui Carol Miculi în istoriografia muzicală românească" etc., întrucât eu, în 6-9 luni de zile, sunt în stare să elaborez un text corect despre un asemenea subiect. În 1995, Societatea de Muzicologie din Kyoto m-a invitat să ţin o prelegere de o oră cu titlul *Stileme românești în muzica lui Bartók*. Am fost încântat de invitaţie şi m-am pregătit conştiincios pentru a face faţă onorabil acestei solititări ieşite din comun. Abia ajuns în Kyoto, am aflat că prelegerea mea va avea loc în continuarea unei dezbateri de două ore, dedicate conceptului „operă muzicală". În ce măsură şi în ce fel sunt creaţii muzicale închise şi definitive (1) operele lui Mozart, (2) sonatele de pian ale lui Beethoven şi (3) simfoniile lui Bruckner? – aceasta a fost tema întrunirii. Am beneficiat numai de o traducere sumară a dezbaterii, dar în temeiul acesteia m-am putut convinge atât de caracterul integrator şi universal, cât şi de înaltul nivel ştiinţific al manifestării. În România, ţară europeană care se consideră central-europeană, încă nu am avut privilegiul de a participa la o dezbatere de o asemenea deschidere. Prelegerea mea a fost urmată de întrebări foarte pertinente, la obiect, care au generat discuţii ce onorează obştea muzicologică din Kyoto, iar eu, acolo, m-am simţit foarte provincial cu subiectul meu, tipic provincial. În lumina unor asemenea experienţe, acum, la bătrâneţe, mă întreb dacă nu cumva ar fi trebuit să mă axez, din start, numai asupra analizei muzicale. Am publicat câteva studii analitice dedicate unor lucrări muzicale importante: *Fanteziile* pentru flaut solo de Telemann, toată creaţia pentru flaut şi canoanele în oglindă din *Cfranda muzicală* de Bach, câteva sonate şi triouri cu pian de Mozart, insulele pancromatice din creaţia lui Mozart (am o scrisoare de la Aurel Stroe, în care acesta afirmă că la compunerea celor *Şase bagatele* pentru trio de coarde a fost influenţat de una dintre aceste analize mozartiene!), liedul *Der Wegweiser* de Schubert, *Melodia valahă* din *Rapsodia ungară nr. 20* de Liszt, tema *Variaţiunilor op. 21 nr. 2* de Brahms, numeroase momente din creaţia lui Bartók, cele *Şase bagatele* de Ligeti etc. Dacă aş avea 40 de ani, aş scoate în limba engleză o selecţie din aceste studii de caz pentru a-mi crea o imagine de muzicolog-analist. Azi ar fi prea târziu să depun eforturi pentru a ameliora imaginea mea de muzicolog provincial.

Pe de altă parte, mă străduiesc să nu fie provincial modul cum pun şi tratez problemele istoriei muzicii autohtone. Citiţi ultimul meu studiu dedicat perioadei sibiene a lui Philipp Caudella, publicat în Germania în 1999, şi vedeţi în ce măsură am reuşit să-mi realizez această străduinţă!

Revenind la întrebarea dv., daţi-mi voie să nu-mi disimulez amuzamentul provocat de lista de nume: H. Berlioz, R. Schumann, V. Serov, E. Hanslick sau Cl. Debussy, ca „hermeneion"-i „veghind asupra purităţii «genetice» a fenomenului muzical". Trei dintre cei numiţi de dv. – Berlioz, Schumann şi Debussy – au avut prea puţin comun cu ştiinţa. Ei au fost muzicieni cu remarcabile înclinaţii şi performanţe publicistice, dar nicidecum muzicologi. Numai despre Hanslick se poate afirma cu toată certitudinea că, prin volumul său dedicat frumosului muzical, el a devenit un nemuritor estetician muzical, cartea însăşi constituind un punct cardinal al acestei discipline. Personal, îi apreciez foarte mult şi criticile, pe nedrept huiduite de cei care nu le citesc sau le interpretează prin prisma wagnerianismului, i-am citit şi masiva autobiografie şi nu o dată am stat smerit în faţa casei din Baden bei Wien unde el şi-a dat duhul. Despre Serov, compozitor autodidact, critic şi eseist muzical, care a jucat un rol foarte important în primenirea muzicii ruse, vă las pe dv. să vă exprimaţi dacă a fost sau nu un om de ştiinţă în sensul criteriilor mele, schiţate mai înainte. Îi cunoaşteţi opera mult mai bine decât mine. Dintre muzicologii ruşi, eu îl admir pe Iurii Holopov, un maestru contemporan de anvergură internaţională. Vă invidiez că puteţi să citiţi toată opera lui în original. Eu nu am citit decât câteva traduceri, dar o dată am petrecut împreună cu el două săptămâni la Stuttgart, la un congres-maraton, cu un orar extrem de generos, care ne-a permis să stăm mult de vorbă. M-am despărţit de el cu regretul de a nu-l fi avut profesor.

(Continuare în nr. viitor)

Interviu realizat de
OLEG GARAZ

David Lodge şi „cele două culturi"

■ *Virgil Stanciu*

Un sondaj de opinie privind popularitatea diverşilor romancieri ai Angliei postmoderne l-ar plasa, fără îndoială, pe David Lodge undeva în primele cinci locuri. Reţeta practicată de el (la descoperirea căreia a avut o contribuţie importantă şi regretatul Malcolm Bradbury) se dovedeşte infailibilă: amalgamul de roman satiric de moravuri, în bună tradiţie englezească, roman al campusului universitar şi metanaraţiune ce investighează universul şi problemele creaţiei este în acelaşi timp plăcut la lectură şi conţine un substrat ideatic ce îndeamnă la meditaţie. O tramă epică relativ simplă, dar implementată cu mijloace moderne, personaje simpatice, cu ticuri şi excentricităţi care au o semnificaţie profund umană, vervă narativă, limbaj cotidian colorat fără să alunece în argou – iată doar câteva dintre calităţile care fac din Lodge un romancier eminamente lizibil, un autor postmodern prietenos faţă de cititor şi extrem de receptiv la problemele şi dilemele lumii de azi.

Cel ce-i parcurge sistematic opera nu va întârzia să descopere că, aproape fără excepţie, romanele lui Lodge se construiesc pe dicotomii, pe structuri binare contrastante. Dacă în *Changing Places* [Schimb de dame] sunt examinate 'în oglindă' două stiluri şi concepţii de viaţă, cel britanic şi cel american, iar în *Nice Work* [Meserie!] cultura umanistă intră în relaţie de atracţie-respingere cu cea tehnic-financiară, ultimul său roman, *Thinks...* [Gânduri ascunse] continuă să brodeze pe tema celor 'Două Culturi', de data asta fiind vorba de cultura literară şi cea informaţională sau electronică. Ca şi în *Nice Work*, Lodge contrazice, în subtext, argumentul romancierului C.P. Snow, Baron de Leicester, care, într-o faimoasă conferinţă din 1959, *The Two Cultures and the Scientific Revolution* [Cele două culturi şi revoluţia ştiinţifică], argumenta că, datorită unei evoluţii autonome rapide, cultura oamenilor de ştiinţă şi cea a intelectualilor literaţi ar fi devenit reciproc ininteligibile, instaurând o lipsă acută de comunicare între cele două categorii ale inteligenţiei. De data asta, reprezentanţii din roman ai celor două culturi sunt Ralph Messenger, playboy şi reputat savant din domeniul inteligenţei artificiale, şi Helen Reed, profesoară de compoziţie creatoare la Universitatea din Gloucester. Între cei doi se înfiripă nu doar o dragoste adulterină, ci şi un fel de dependenţă intelectuală, ca aceea dintre protagoniştii din *Nice Work*, profesoara de literatură Robyn Penrose (cu o apariţie de tip 'cameo' şi în ultimul roman) şi managerul cu înclinaţii artistice Vic Wilcox, prin care unul îşi perfecţionează cunoştinţele despre conştiinţă văzută din perspectiva literar-umanistă, iar cealaltă învaţă lucruri interesante despre robotică, lumi virtuale, computere şi inteligenţa artificială.

Cristian Marcu

Un alt aspect demn de remarcat în ultimele două romane ale lui Lodge, *Home Truths* [Adevăruri neplăcute, 1999] şi *Thinks...* (2001) este pronunţatul lor caracter dramatic. Se ştie că Lodge şi-a încercat condeiul şi în teatru, cu piesa *The Writing Game*, bunăoară, sau cu scenarizarea pentru televiziune a romanului *Nice Work* (rezultatul, un film în două părţi, a fost văzut şi la noi). Mai interesant însă este faptul că romanul *Home Truths* a fost scris pornind tot de la o piesă de teatru, prin procedeul opus dramatizării, care, după ştiinţa noastră, este utilizat mult mai rar. Piesa s-a jucat în 1998, iar autorul a revizuit dialogul, a schimbat câteva detalii, a adăugat puţin material nou (descriptiv şi epic), păstrând nealterată linia povestirii. *Home Truths* îşi are acţiunea plasată tot în lumea scriitorilor şi a *mass media*. Adrian Ludlow, un romancier intrat în programa şcolară, a renunţat la scris şi caută anonimatul, împreună cu soţia sa, Eleanor, la ţară. Vechiul lor prieten şi coleg de studenţie, Sam Sharp, scenarist de succes, trece pe la ei în drum spre Hollywood, ca să se plângă de tratamentul răutăcios la care a fost supus, într-un ziar duminical, de jurnalista Fanny Tarrant. Cei doi conspiră să o pedepsească pe jurnalistă, folosindu-se de propriile ei arme: Adrian, acceptând să fie intervievat de Fanny Tarrant, o va înregistra la rândul său pe aceasta, urmând să afle secretele sale dureroase. În timp ce se desfăşoară dublul interviu, Adrian o invită pe Fanny la saună, după care sunt surprinşi de soţia sa, Eleanor, în negligé. Eleanor ascultă banda de reportofon pe care Adrian îi povesteşte lui Fanny cum el şi Sam o împărţiseră, în studenţie, pe Eleanor ca amantă. Ca răzbunare, Eleanor îi spune lui Fanny că Adrian, deşi se preface imun la critică, citea pe furiş toate recenziile colectate de ea. Între cei doi soţi intervine o răceală de gheaţă. În ultimul capitol (act), Eleanor aşteaptă cu groază apariţia ziarului duminical cu interviul şi portretul lui Adrian. Brusc, reapare Sam, care a dat bir cu fugiţii de la Hollywood, refuzând să devină o 'târfă a studiourilor', şi a venit să-şi ia planta lăsată spre păstrare soţilor Ludlow. El îi informează pe cei doi despre incredibila moarte a prinţesei Diana, eveniment mediatic pe lângă care micile lor îngrijorări cu privire la modul cum sunt portretizaţi în presă nu mai are nici o importanţă. La rându-i, Fanny Tarrant refuză să plece în concediu cu prietenul ei şi să părăsească Anglia în aceste momente de mare intensitate emoţională şi mobilizare naţională. Vine de la aeroport în casa Ludlow să-şi ceară scuze pentru interviul pe care, oricum, nu-l mai citeşte nimeni. Cortina.

Fireşte, scheletul piesei este încă dureros de vizibil de sub carnea romanescă în care îl îmbracă Lodge. Nuvela mai lungă (termenul de roman mi se pare exagerat) care a rezultat este însă un text extrem de vioi şi de bine scris, în special datorită situaţiilor neconvenţionale şi dialogului sprinţar. Prin anecdota de interes restrâns pe care o istoriseşte, autorul deschide porţile unei meditaţii mai profunde despre grandoarea şi decăderea celebrităţii literare, despre conflictul dintre truda solitară a scriitorului şi exigenţele cultului (şi culturii) celebrităţii din Marea Britanie, a căror victimă de mare anvergură – atât de mare, încât aruncă o umbră impenetrabilă peste mica supărare domestică a soţilor Ludlow – este Lady Di. Extrapolarea se poate face asupra particularizării relaţiei călău-victimă prin relaţia dintre reporter şi cel intervievat sau dintre 'faimoşii paparazzo' şi delicata lor pradă.

Nuvela reţine structura dramatică şi dialogul piesei originale. Lodge nu se foloseşte de prerogativele romancierului pentru a investiga viaţa interioară a personajelor, preferând să folosească tehnica scriitorilor care se opuneau literaturizării conştiinţei.

Despre conştiinţă şi diferitele ei aspecte – inclusiv cele revelate prin literatură, îndeosebi prin romanele lui Henry James, exponentul cel mai de seamă al 'realismului psihologic', dar şi printr-o relativ minoră poezie a poetului metafizic din secolul al optsprezecelea Andrew Marwell – este vorba şi în *Thinks...* Credincios unei reţete a cărei eficacitate a fost demonstrată, Lodge recurge şi de data asta la o structură binară, extrăgând atât tensiunea ideatică, cât şi efectele comice (mult mai estompate, în această carte) din confruntarea dintre două moduri opuse de interpretare a realului. Dacă în *Meserie!* umanismul liberal şi pragmatismul industrial-financiar găseau canale de comunicare reciprocă, dovedindu-se a nu fi incompatibile, ci complementare, în *Gânduri ascunse* concepţia despre viaţă a unei romanciere, Helen Reed, este amendată şi ajustată de meditaţia cvasiştiinţifică despre mintea omenească a expertului în „gândire cognitivă" şi inteligenţă artificială, Ralph Messenger. Romanul relatează, într-un amalgam de procedee obişnuit la Lodge (naraţiune omniscientă, jurnal scris, jurnal înregistrat pe bandă magnetică, mesaje *e-mail*) relaţia profesională, dar în primul rând particulară, stabilită între cei doi, un loc important în economia romanului ocupându-l, ca şi în cazul cărţilor precedente, „instruirea" reciprocă, nu doar în problemele cunoaşterii (intuitiv-metaforică în cazul lui Helen, obiectiv-ştiinţifică-informatizată în cazul lui Ralph), ci şi – preponderent – în cele ale sentimentelor personale, adesea inexplicabile şi inefabile. Cum Helen încearcă să-şi recâştige pofta de viaţă după pierderea unui soţ venerat, iar Ralph este un dionisiac înnăscut, în ciuda caracterului apolinic al profesiunii sale, între ei doi se înfiripă un fel de joc de-a şoarecele şi pisica, relatat de autor printr-o simplă juxtapunere a celor două puncte de vedere. Cititorul are acces la „gândurile ascunse" ale ambelor personaje, expuse cu multă vervă şi concizie, prin convenţii în spatele cărora se întrevede capacitatea de analiză a autorului, care permite investigarea complexă a comportării individuale şi a cutumelor sociale. Romanul s-ar putea citi ca un plăcut vodevil *à l'anglaise*, ca istoria amuzant-satirică a unui adulter, dacă în subteran nu ar exista pânza freatică a meditaţiei serioase despre viaţă, iubire, trădare şi moarte, noţiuni care, alături de 'conştiinţă' sau 'gândire', formează temelia ideatică a acestui roman în aparenţă, dar numai în aparenţă, uşuratec.

Preocuparea romancierului pentru valenţele dramatice ale poveştii este evidentă şi în această carte, cu toate că, la prima vedere, s-ar crede că pentru un roman al conştiinţei se recomandă o tehnică bazată în primul rând pe monologul interior şi pe discursul impresionist. Monologul interior (într-o formă ordonată, domesticită, chiar concentrată în exclusivitate pe o anumită temă) este folosit în 'înregistrările' lui Ralph Messenger, care, chipurile, ar vrea să surprindă 'fluxul conştiinţei', dar care au tot atât în comun cu tehnica lui Joyce ca o bisericuţă maramureşeană de la ţară cu Catedrala din Ely. La fel, în extrasele din jurnalul intim al lui Helen Reed (ciudat este că eroina, deşi îşi ţine jurnalul pe *hard-disk*-ul unui *laptop*, nu se pricepe să folosească *e-mail*-ul până nu o învaţă Messenger). Dar şi în aceste secţiuni 'intime', dialogul – un dialog reprodus, fireşte – predomină. O experienţă revelatoare întreprinsă de traducător a fost să pună – în capitole de naraţiune "obiectivă", la persoana a treia – intervenţiile auctoriale între paranteze, evidenţiind astfel caracterul scenic al situaţiilor şi potenţând dialogul. Rezultă fără putinţă de tăgadă că puterea de atracţie a scrisului lui Lodge se explică în mare parte prin priceperea de *a în făţişa*, mai degrabă decât *a povesti*.

La sfârşitul romanului, autorul înşiră nenumărate studii savante despre inteligenţa artificială şi ştiinţa computerelor folosite ca surse de informare. Documentarea sa a fost, pare-se, atât de temeinică încât excesul de material l-a îndemnat să alcătuiască şi un volum de critică şi teorie literară pe temele discutate ceva mai şăgalnic în *Thinks…*, volum intitulat *Consciousness and the Novel* (Secker and Warburg, 2002). Temă grea, temă fundamentală pentru ontologia şi fenomenologia romanului, tratată însă mai mult tangenţial de către marii analişti ai prozei. Cartea nu ne stă, deocamdată, la îndemână, aşa că ne vom mărgini aici să reluăm câteva observaţii făcute de Russell Celyn Jones în recenzia din *The Times*. Lodge compară problema savantului, aceea de a reda obiectiv experienţa subiectivă (*qualia*) atunci când subiectul şi mijloacele au aceeaşi sursă, cu problema romancierului de a accesa conştiinţa morală a mai multor personaje. Scriitorii moderni au respins unanim omniscienţa, ca pe o mare minciună a romanului tradiţional, fiindcă este imposibil să cunoaştem orice altă conştiinţă decât pe cea proprie (în măsura în care suntem conştienţi de conştiinţa noastră). Ce i se poate substitui însă acesteia? Romanul *Thinks…* face o primă şi timidă încercare de a da un răspuns practic acestei întrebări, revenind, oarecum, la behaviorismul din proza americană interbelică, grefat pe mijloacele moderne de comunicare şi de sondare a psihicului. Volumul de eseuri menţionat, pe de altă parte, se ocupă şi de o mulţime de probleme derivate din cea centrală: ce presupune să fii atât romancier, cât şi critic (cazul lui Lodge), ce cunoaştere narativă se poate realiza prin naraţiunea la persoana a treia şi prin cea la persoana întâi, care este raportul dintre autor şi personaj în ceea ce priveşte independenţa de

Mihai Boacă

gândire. Cititorii romanului *Gânduri ascunse…* vor afla în el multe răspunsuri abia sugerate, adeseori formulate amuzant.

Post-scriptum: „Trilogia universitară" a lui David Lodge – *Schimb de dame*, *Ce mică e lumea* şi *Meserie!* – a fost publicată în traducere românească de Editura Polirom. La aceeaşi editură va apărea romanul *Gânduri ascunse…*

■

agendă

Directoarea de la Bayreuth omagiată la Cluj

Virgil Mihaiu

În data de 15 noiembrie 2002 a avut loc la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj ceremonia de conferire a titlului oficial Doctor Honoris Causa doamnei Sissy Thammer. Născută în 1954 la Neustadt în Bavaria, laureata a efectuat studii juridice la München, Roma şi Paris, urmate de stagii culturale la Seul, Chicago, Praga şi Londra. Începând din anul 1986, doamna Sissy Thammer deţine onoranta funcţie de directoare a cursurilor de vară din cadrul Festivalului Internaţional al Tinerilor Artişti, desfăşurat anual la Bayreuth. Se ştie că urbea în care se află teatrul de operă edificat conform parametrilor elaboraţi de către Richard Wagner a adăugat cunoscutelor Festspiele, dedicate operei, şi această manifestare consacrată cultivării noilor talente. Aşa-numitele *Jugendfestpielte fen* au fost fondate în 1950 de către Herbert Barth, sub patronajul celebrului compozitor finlandez Jean Sibelius. În acest mediu, doamna Thammer şi-a putut desfăşura din plin vocaţia de promotoare a tinerilor artişti de pe diverse meridiane, precum şi pe aceea de formare a unor cadre specializate în domeniul managementului cultural. Punându-şi în valoare nu doar înzestrarea profesională, capacităţile organizatorice, dar şi tactul şi farmecul personal, tânăra directoare s-a numărat printre puţinii curajoşi ce au luptat pentru aducerea la Bayreuth a muzicienilor din Est, încă din anii când continentul nostru era divizat prin odioasa „cortină de fier". Probabil de aici şi alura de combatantă în favoarea unui spirit al concordiei europene, ce o caracterizează pe proaspăta Doctor Honoris Causa a prestigioasei instituţii clujene. De altfel, în alocuţiunea sa de *Laudatio*, profesorul Aurel Marc, rectorul Academiei de Muzică „Gheorghe Dima" nu a uitat să releve că între şcoala superioară muzicală din Cluj şi *Das Festival Junger Künstler* de la Bayreuth colaborarea datează încă din anii 1960. În acelaşi speech, rectorul a elogiat faptul că, pe lângă schimburile de experienţă între studenţi sau cursurile susţinute de renumiţi profesori, doamna Sissy Thammer cultivă constant contactul dintre tinerii cursanţi şi mari personalităţi ale artei muzicale precum Harry Kupfer, Daniel Barenboim, Giuseppe Sinopoli, Donald Runnicles, Christian Thielemann sau Cristóbal Halffter. Un alt aspect remarcabil al politicii manageriale impuse de doamna Sissy Thammer constă în preocuparea pentru susţinerea muzicii contemporane. Chiar dacă la Bayreuth existase şi în trecut o ofertă regulată de ateliere de compoziţie, în anii din urmă s-a ajuns la o formulă superioară de organizare a acestora, sub titulatura de forum componistic contemporan. Drept coincidenţă directă, a fost creată o reţea internaţională a tinerilor compozitori, apţă să furnizeze comenzi şi modalităţi de reprezentare publică pentru lucrările acestora.

Ca o confirmare a activismului cultural ce o animă, doamna Thammer a avut bunăvoinţa să susţină la Academia de Muzică din Cluj câteva seminarii centrate pe un domeniu aflat încă în stadiu de pionierat la noi: managementul cultural. Dânsa afirmă în cadrul acestora ideea formării unor personalităţi multiprofesionale (economişti/artişti/lideri), capabile de o gândire nobilă şi de a acţiona pe multiple planuri – intelectual, cultural, economic, social şi uneori chiar politic. Doamna

Sissy Thammer împreună cu rectorul Academiei de Muzică din Cluj, Aurel Marc

Thammer insistă pe apropierea dintre Occident şi Orient, pe dezvoltarea dialogului Nord-Sud, Est-Vest şi a celui interregional. Discursul său de recepţie s-a încheiat cu următoarele fraze:

„Mă bucur că o parte a bogatului patrimoniu cultural românesc a putut fi prezentat la Bayreuth şi transmis unui public mai larg. Europa reprezintă viitorul nostru comun. Minţile şi inimile oamenilor trebuie câştigate pentru Europa. Noi toţi nu putem pleda niciodată îndeajuns pentru un dialog al culturilor şi al regiunilor".

Şi încă un detaliu semnificativ: doamna Thammer a avut gentileţea de a mulţumi public tuturor colaboratorilor ei clujeni întâlniţi la Bayreuth, fie ei profesori, fie cursanţi, dar şi celor cu care a făcut cunoştinţă în citadela culturală a Transilvaniei (inclusiv traducătorului de la ceremonia de decernare a înaltului titlu). Premise reale pentru continuarea unui dialog cultural/managerial exemplar.

■

SUMAR

Dumitru Ichim: Colindul fântânii • 2

Salonul defavorizatului

Mihai Dragolea: „Piele fină – spală, uscă, escrită" • 2

Editorial

Ion Cristofor: A călători • 3

Cartea

Diana Adamek: Ceremonialul lecturii • 4
Eugen S. Cucerzan: Vârstele filosofiei româneşti • 5
Aurel Sasu: Românii în istoria Americii • 6
Mihaela Căbulea: Paradigmele integrării • 6

Europa

Anca Neamţu: Integrarea europeană • 8

Agendă

Gabriel Vasiliu: Cultură în Silvania • 10
Laurenţiu Mihăileanu: Cenaclu • 11
Virgil Mihaiu: Directoarea de la Bayreuth omagiată la Cluj • 23

Profil

Sorin Şipoş: Profesorul Sever Dumitraşcu • 11

Teatru

C.C. Buricea-Mlinarciu: Bordel • 12

Pas la pas prin teatru

Miruna Runcan: Un festival întineritor • 15

Historia

Toader Nicoară: Istoria imaginarului (II) • 16

Eseu

Ion Cristofor: Jean-Marie Piemme şi demonia istoriei • 18

Interviu

Olga Garaz: László Ferenc • 20

Meridian britanic

Virgil Stanciu: David Lodge şi „cele două culturi" • 22

Plastică

Ovidiu Petca: Eveniment editorial • 24

Ilustraţia numărului:
Lucrări din expoziţia *Grafică satirică*,
de la Galeriile UAP, filiala Cluj, noiembrie 2002.

Four

TRIBUNA

Director fondator:
IOAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul
Fundaţiei Culturale Române
(Centrul de Studii Transilvane)
şi al Ministerului Culturii, Cultelor
şi Patrimoniului Cultural Naţional.

I. MAXIM DANCIU
(redactor-şef)

OVIDIU PETCA
(secretar tehnic de redacţie)

ION MUREŞAN

ION CRISTOFOR
DIANA ADAMEK
(redactori asociaţi)

Tehnoredactare:
EDITH FOGARAS

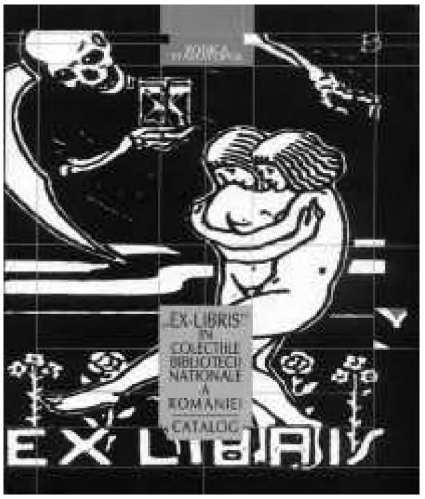
Redacţia şi administraţia:
3400 Cluj, Str. Universităţii, nr. 1

Tel. (0264) 19.14.98
Fax (0264) 19.14.97
E-mail: cst@easynet.ro

Plastică

Eveniment editorial

■ *Ovidiu Petca*



„*Ex-libris" în colecţiile Bibliotecii Naţionale a României – Catalog literele A-B* este o valoroasă apariţie editorială, incredibilă în contextul actual, când munca de cercetare este ocultată de teoretizări sterile sau, dacă nu, atunci, din considerente financiare, valoroase proiecte şi opere sunt condamnate la lungi aşteptări. Se pare că domnul *Dan Erceanu*, în calitatea sa de director şi editor, a înţeles importanţa iniţiativei doamnei *Rodica Stamatopol* şi, cu sprijinul *Ministerului Culturii şi Cultelor din România*, a reuşit să dea viaţă acestei lucrări monumentale care, înainte de a deveni un instrument de lucru pentru colecţionar, pentru cercetător, este un obiect frumos, un excepţional album, care încântă, trezeşte interesul viitorului colecţionar sau comanditar de ex-libris pentru această mică marcă de proprietate. Editorul, la rândul lui grafician de prestigiu, a ales un colaborator ideal în persoana lui *Aurelian Popovici*, care a personalizat volumul cu ingenioase, uneori poate prea curajoase soluţii grafice. Poate că dinamica paginilor, ritmul alert distrag atenţia, dar îi acordă un plus de originalitate. Trebuie apreciat aportul, profesionalismul tehnoredactorului *Nicolae Stănescu*.

Toate acestea subliniază valoroasa muncă „de-o viaţă" a doamnei Stamatopol, astăzi pensionară, care, asistată de doamna *Crenguţa Iordăchescu*, expert la cabinetul de stampe, ne dezvăluie una din comorile bibliotecii, îmbogăţită substanţial prin donaţia doamnei *Constanţa Duinea*. Valoroasa colecţie *Dafinel Duinea*, realizată cu pasiune şi stopată brusc şi nemilos prin pierderea prietenului, sfătuitorului, corespondentului nostru, al tuturor, iată că a ales calea Bucureştilor, îmbogăţind colecţiile *Bibliotecii Naţionale*. Donaţia, prin redimensionarea fondului existent, a constituit imboldul pentru această ediţie. Sper din toată inima să fie doar o verigă dintr-un lung şi des şir de apariţii editoriale.

Cuvântul introductiv al doamnei Stamatopol, pe lângă un scurt şi sumar istoric al ex-librisului, ne dezvăluie o serie de contribuţii autohtone la lumea ex-librisului mondial, dar din păcate aceste informaţii sunt lacunare şi se opresc undeva pe la mijlocul anilor '80. De asemenea, nu sunt referiri la mari artişti profesionişti din Ardeal, care în anii '70 au adus gloria ex-librisului românesc. Având în vedere lipsa de comunicare, circulaţia restrânsă a informaţiilor, lipsa revistelor de specialitate, sunt de înţeles aceste scăpări. Totuşi, nu înţeleg de ce atunci când sunt enumerate prezenţele româneşti în *Enciclopedia biobibliografică a artei ex-librisului contemporan*, editată în Portugalia de domnul *Mario da Mota Miranda*, la volumul 10 este menţionat artistul, pe atunci din România, Traian Gligor, cu o prezentare de Dafinel Duinea, însă nu ştiu din ce motive este omis domnul Dragoş Morărescu din Bucureşti, prezent în acelaşi volum, deci accesibil ca informaţie, fiind vorba de aceeaşi sursă. Vreau să menţionez că deşi prezentarea se opreşte la volumul 10, în prezent se tipăreşte volumul 30, care va fi şi ultimul. În aceste tomuri au mai apărut artişti din România care meritau să fie amintiţi. Apreciez gestul curajos al doamnei Rodica Stamatopol de a avansa o modalitate de descriere a ex-librisului care, o dată făcută, să constituie un exemplu de urmat. Clasificarea de faţă, pe autori, în ordine alfabetică, este singura modalitate de a ordona logic o colecţie de ex-libris. Toate marile colecţii din lume folosesc această metodă. Clasificările după numele colecţionarului, după tehnici, tematică, ţară sau dimensiuni mi se par greoaie. Să nu uităm că ex-librisul, ca orice operă de artă, face parte din opusurile unor creatori.

Reproducerea sub formă de pictogramă a monogramei fiecărui artist mi se pare un gest elegant şi binenţeles util pentru colecţionari. Din păcate, în descriere nu este specificat numărul de tiraj sau numărul de opus, elemente esenţiale în ordonarea colecţiilor.

Iniţiativa de a reproduce dublurile, pe de o parte, este lăudabilă, pentru că o operă de artă, chiar şi o gravură, este unică, cu elemente care o individualizează (culoarea cernelii, tipul de hârtie, provenienţa lucrării etc.), pe de altă parte pare o exagerare, o ambiţie nejustificată. Ce s-ar întâmpla dacă ar trebui prezentate 20-30 de dubluri din fiecare lucrare, iar acestea ar fi identice, cum se întâmplă cu multe dintre lucrările reproduse în catalog? Justificarea şi aprecierea acestui gest vor fi întemeiate abia atunci când vor apărea toate tomurile în condiţii identice de prezentare.

Doresc să-i felicit pe autori şi pe editori pentru această excepţională lucrare, sperând totodată că vor tipări cât de curând următoarele volume. Poate că această iniţiativă editorială va determina îmbogăţirea colecţiei şi cu alte donaţii la fel de substanţiale. ■

Cristian Marcu